موسوعة

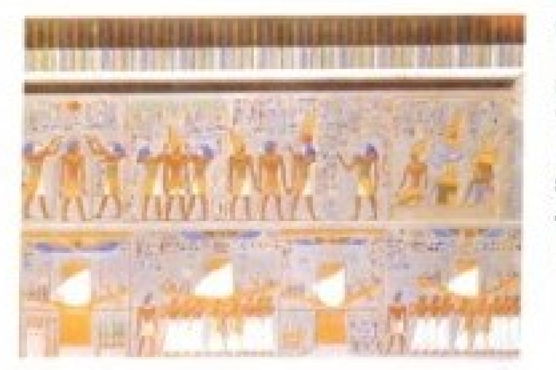
وصف مصر

٢١

وصف آثار مدينة طيبة (الأقصر)



الجزء الحادي و العشرين



تأليف علماء الحملة الفرنسية





وصف مصر

آثار العصور القديمة

٢١

الجـزء الحادى والعشرون

وصف مصـــر

وصف آثار مدينة طيبة

(الأقصـــر)

تأليف

علماء الحملة الفرنسية



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

إشراف : حسين البنهاوى

وصف مصر
الجزء الحادى والعشرون
تأليف : علماء الحملة الفرنسية

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د.سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د.سمير سرحان

المقدمة

تعد مدينة طيبة التى تقع على مبعدة ٦٧٠ كم تقريبًا من القاهرة على الشاطئ الغربى لنهر النيل واحدة من أعظم مدن العالم القديم - إن لم تكن أعظمها جميعًا - بتاريخها المجيد وروعة آثارها العظيمة.

فقد لعبت المدينة دورًا متميزًا فى تاريخ مصر القديمة، وإن كان هذا الدور لم يرافقها فى عصورها الأولى، حيث بزغ نجمها فى الدولة الوسطى، وبخاصة فى عصر الأسرة الحادية عشرة عندما اختارها ملوك هذه الأسرة لتكون عاصمة للبلاد كما اختار الملك «منتوحتب بن حبت رع» - مؤسس هذه الأسرة - برها الغربى ليشيد فيه مقبرته ومعبده الجنائزى ذا الطراز المبتكر.

غير أن العاصمة السياسية لم تلبث أن انتقلت إلى مدينة «إنت تاوى» فى مصر الوسطى بانتقال العرش إلى ملوك الأسرة الثانية عشرة، لكنهم - على أية حال - لم يغفلوا مكانة طيبة، فتركوا آثارًا لهم فى معابد آمون بالكرنك، ثم عادت طيبة مرة ثانية فى بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة، ولكنها لم تعد عاصمة لمصر وحدها، بل للإمبراطورية المصرية الواسعة التى أسسها ملوك هذا العصر العظماء.

ولم تكن طيبة ذات مكانة سياسية وحسب، بل لعبت هى وإلهها آمون دورًا بارزًا فى الديانة المصرية القديمة، ولعل هذا أحد الدوافع الأساسية التى جعلت

الملوك يحرصون على إقامة منشآت معمارية مختلفة فى معابدها، ويختارون برها الغربى لبناء معابدهم الجنازية، وأيضًا يؤثرون المنطقة الجبلية التى تعرف باسم «وادى الملوك»، لحفر مقابرهم ابتداءً من عصر الأسرة الثامنة عشرة حتى عصر الأسرة العشرين؛ هذا بالإضافة إلى جبانات طيبة الغربية الأخرى التى اختارها أشراف الدولة الحديثة لبناء مقابرهم.

وعندما بلغت طيبة أوج مجدها وعظمتها فى عصر الأسرة الثامنة عشرة، تولى الحكم الملك أمنحتب الرابع (إخناتون) الذى تسبب فى غلق معابدها وإهمالها فترة قاربت الاثنى عشر عامًا، وذلك بنقله العاصمة إلى مدينة «أخت آتون» - تل العمارنة حاليًا - لأسباب دينية، لكن استطاعت طيبة أن تسترجع مكانتها مرة أخرى فى عصر الملك توت عنخ آمون» ومن خلفه من الملوك. وظلت مزدهرة بالرغم من انتقال العاصمة السياسية إلى «بررعمسيس» فى شرق الدلتا فى عصر الملك «رمسيس الثانى» أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة.

ومنذ نهايات الأسرة العشرين، بدأت قوة البلاد فى التدهور، وفقدت مصر امبراطوريتها وانطوت داخل حدودها الطبيعية، وبدأت الأوضاع السياسية فى التغير، وتعرضت مصر خلال فترة زمنية طويلة لعدة هزات تسببت فيها عوامل داخلية وأخرى خارجية، لكن حركة البناء والتشييد ظلت نشطة لتضفى مزيدًا من البهاء والقدسية لعمائر الإله آمون فى طيبة، وظل الوضع هكذا حتى عام ٦٥٩، وهو العام الذى انتهك فيه الملك الأشورى» آشور بانيبال» حرمة الأراضى المصرية بجيوشه للمرة الثانية، فقد دخل طيبة وأمر بتدميرها وغنم منها غنائم لا حصر لها - كما تنص نصوصه - وكان لهذه الحادثة دوى هائل فى العالم القديم كله. وتلقت طيبة ضربتها الثانية والأخيرة بغزو «قمبيز» الفارسى للأراضى المصرية، وتحولت فى النهاية إلى واحدة من مدن مصر العليا لا أكثر ولا أقل ولكنها - رغم ذلك كله - صمدت بآثارها الشامخة لتنقل للجميع صورة باهتة للماضى المجيد.

يتناول هذا المجلد موضوعات عدة أهمها آثار المنطقة التى اصطلح على تسميتها باسم «مدينة هابو»، والتى تقع على الشاطئ الغربى للنيل فى طيبة

الغربية، وترجع هذه الآثار إلى عصور مختلفة، ولعل أهمها بلا منازع المعبد الجنازى الضخم للملك رمسيس الثالث، وقد عرض العلماء الفرنسيون التفاصيل المعمارية والنقوش المختارة التى زينت أجزاء مختلفة من جدرانه، وكان أبرزها صيد الأسود، ومناظر الاحتفال بعيد الآله «مين»، رب الخصوبة، ومنظر الملك جالسًا على عربته يباشر تقارير حصر الأسرى، والمناظر الفريدة التى زينت جدران المبنى المسمى «بوابة رمسيس الثالث».

ثم يتناول العالم الفرنسى بعد ذلك آثار المنطقة التى أطلق عليها اصطلاحًا اسم «ممنونيوم»، وفقًا لما وصله عن الرحالة السابقين، وهى - فى الواقع - تسمية غير محددة، كانت تطلق على أجزاء مختلفة من بر طيبة الغربى حينًا، وعلى أثر بعينه حينًا آخر. وقد تبعت هذه التسمية موضوعات عدة قدمت تمثالى الملك «أمنحتب الثالث»، ويعدان الأثر الوحيد المتبقى من معبده الجنازى الذى استخدم كمحجر فى عصر الأسرة التاسعة عشرة.

وننتقل بعد ذلك إلى الأثر الذى أطلق عليه علماء الحملة - وبعض الرحالة الذين سبقوهم والذين ساروا على نهج «ديودور الصقلى» - أسماء عدة هى: مقبرة أوسيماندياس، وممنونيوم، وأخيرًا قصر ممنون، وربما كان التمثال الضخم الموجود داخل المعبد هو السبب الرئيسى فى التسمية الأخيرة، حيث تم الربط بينه وبين البطل الأثيوبى الأسطورى «ممنون».

إن هذا الأثر في الواقع هو المعبد الجنازى للملك «رمسيس الثانى» الذى اصطلح على تسميته بـ «الرامسيوم» نسبة إلى مؤسسه.

ومن الرامسيوم إلى «القرنة» ومعبدها الشهير الذى أمر بتشييده الملك «سيتى الأول»، وأتم بناءه بعد ذلك ابنه «رمسيس الثانى»، ويعتبر أول معابد الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة الغربية، وقد عرف باسم «معبد القرنة».

ومن الموضوعات الرئيسية كذلك فى هذا المجلد معبد الأقصر الذى يرجع لعهد الملك أمنحتب الثالث ويقع على البر الشرقى للنيل ثم منطقة معابد الكرنك الفسيحة، وقد اهتم العلماء الفرنسيون بالتفاصيل المعمارية والفنية لأجزاء الآثار

المختلفة، ويختتم العمل بآثار الميدامود بصورة غير مفصلة. وقد أفاض الفرنسيون فى وصف التفاصيل الدقيقة والألوان والأزياء والشارات، وجانبهم الصواب فيما يتعلق بالعناصر الدينية المصرية القديمة.

وأخيرًا أود أن يستفيد القارئ من كل ما يقدمه هذا الجزء من معلومات قيمة.

والله ولى التوفيق

منى زهير الشايب

الهرم فى ٢٠٠٣/٤/١

الفصل التاسع: وصف عام لمدينة طيبة

المبحث الأول:

نظرة عامة على الوضع الراهن لوادى طيبة والقرى الحديثة التى يضمها

"لقد ازدهرت قديما هنا مدينة رائعة كانت عاصمة لإمبراطورية قوية. وكانت هذه الأعمدة المهدمة تزين أرجاء المعابد كما كانت هذه الصفات تحد الميادين العامة" .

(الأطلال،بقلم السيد دوفولنى ،ص ٦)

عندما نغادر إسنا أو لاتوبوليس القديمة ونسير فى الطريق غربى النيل ،نمر على أنقاض أسفينوس ،ونصل بعد ذلك إلى مدينة أرمنت الواقعة على بعد فرسخ من النهر. وعندما نتقدم أكثر ناحية الشمال نجد سهل طيبة الذى يحده من الغرب السلسلة الليبية الوعرة ومن الشرق صخور ليست أقل وعورة تفصل مصر عن البحر الأحمر وعن الجزيرة العربية .

ولا يمكن العبور من سلسلة الجبال الليبية إلا فى أماكن محدودة ،فكلها تقريبًا ما بين حواف منحدرة وصخور مقطوعة عموديًا. أما السلسلة العربية فإنها على العكس من ذلك تمثل مجموعة من الهضاب متتالية على منحدر خفيف يبتعد منشأه عن النقاط الأكثر ارتفاعًا من قمتها.

وتبعد السلسلة الليبية عن النيل فى الجنوب بمسافة كبيرة ولكنها تقترب منه فى الشمال بشكل غير محسوس حتى تغمر مياه النيل طرف سفحها. فهى تمثل

شاطئ النيل شمال قرية القرنة بقليل. وتعد هذه القرية - التى توجد على الضفة الغربية - حدود أنقاض مدينة طيبة .

أما السلسلة العربية فهى تلامس النهر تمامًا جنوب قرية "النهرية " ،وتبتعد عنه بدرجات ناحية الشرق ،وتضع أمام أعين المسافر سهلاً واسعًا مغطى بالآثار الرائعة ،وتشكل هذه السلسلة خطًا منحنيًا ،يمتد أكثر فأكثر ناحية الجزيرة العربية ولا تقترب بشكل واضح من النهر إلا عند قرية " الميدامود " التى نرى فيها بقايا الآثار التى يمكن _ من هذا الجانب - أن تنتسب إلى مدينة " طيبة ".

وعندما تقترب السلسلتان من النهر،الأولى من الشمال والثانية من الجنوب ،فإنهما تشكلان واديًا تتساوى مساحة مدخليه تقريبا. وماعدا هذه الأسوار التى شكلتها الطبيعة ،فلا يوجد إلا صحراء واسعة يعبرها من وقت لآخر بعض القبائل العربية .

ويسير النيل إلى الشمال الشرقى فى قناة واسعة لا يقطع جريانها لمسافة فرسخين أى جزيرة قبل أن يعبر سهل طيبة، ويعد هذا أحد المواقع المصرية التى يكون النيل فيها أكثر جمالاً وروعة .

ثم ينحرف بعد ذلك قليلاً نحو الشمال ويشكل منحنى عند قرية الأقصر ،عند البياضية تقريباً ،ينقسم هذا النهر الذى يبلغ عرضه أكثر من أربعمائة وعشرين مترًا[1] إلى أكثر من فرع وتكوّن جزيرة البياضية غير المأهولة بالسكان وجزيرة "عوامية" التى يوجد فيها قرية تحمل هذا الاسم . ونلاحظ بعد ذلك جزيرتين ترتفعان قليلاً عن المياه،ولا يوجد بهما إلا أكواخ المزراعين الفقيرة.

وتعد هذه الجزر كذلك مقرًا للتماسيح، ومنها تخرج هذه الحيوانات من داخل النهر،وتأتى لتتعرض للحرارة التى تبحث عنها. وعندما تسمع أى ضوضاء، نراها تسرع إلى النيل الذى ستخرج منه مرة أخرى لتسترخى من جديد فى أشعة الشمس المحرقة .

---

(١) مائتا وخمس عشرة قامة.

ولا تختلف أرض سهل طيبة عن باقى أراضى مصر ،فهى تتكون من طبقات طينية ورملية متتابعة. بدءًا من ضفاف النيل حتى سفح الجبال ينخفض سطح الأرض بمنحدر ملحوظ قمنا بقياسه بعناية .

ويندر حتى أثناء الفيضانات الكبيرة أن يروى التدفق الطبيعى للنيل كل سهل طيبة. أما فى الفيضانات العادية، فإن الترع التى تشق فى نقاط مرتفعة هى التى تحمل إليها نصيبها من مياه النيل ولكن صيانتها كانت تتم بشكل سىء لدرجة أن هذا السهل الجميل يصبح جافا .وتعد الذرة والقمح والبطيخ أبرز المنتجات الزراعية فى هذا الجزء من أرض مصر .كما نجد هناك بعض زراعات قصب السكر ،التى تقطع الطرق التى يسير فيها من يعبر البلاد من سهل طيبة إلى اتجاهات مختلفة ونجد كذلك خانات القوافل وهى منشآت ذات فائدة كبيرة ،ممّا يجعل المسافرين يشعرون بإحساس نبيل وبكرم ضيافة لا مثيل لهما فى الكثير من الأماكن فى مصر .ويظهر أحد هذه المنشآت وسط السهل على الضفة اليسرى للنهر وقد أحيط بالنخيل .

ولكى نقدر جيدا قيمة الاستراحات هذه وفائدتها وروعتها،علينا أن نستشعر زيادة الحرارة التى نحسها فى ظل مناخ مصر العليا القاسى .ففى مدار الصيف،يصعد ميزان الحرارة الموضوع على سطح الأرض حتى٤٥ درجة ،وسيكون ضربا من الجرأة وضع القدم على الأرض الحارقة .ولن يكون لمس حصاة ملقاة فى حرارة أشعة الشمس بلا ألم. وأحيانا تكون الحرارة شديدة جدا إلى درجة أننا نسمع الحيوانات التى أضناها التعب تطلق أنينا ،وتسرع إلى النهر لتغطس فيه بسرعة ولهفة .وحقيقة فلقد كان مشهدا غير عادى أن نرى أحيانا فلاحين بلون برونزى ورأس مغطى وقدمين حافيتين .

يسيرون هنا وهناك فى السهل فى اللحظة التى ترسل فيها الشمس أشعتها عمودياً ولذا يبدو وكأنهم يتحدون حرارة النهار .ولم يكن هناك إلا النشاط الفرنسى الذى يمكن أن يواجه هذا المناخ الحارق بمحاكاة الفلاحين،أو حتى ربما بتجاوزهم ،ولهذا فقد كان أهل البلد يتعجبون عندما يروننا نتجول فى السهل ونعيد ملاحظاتنا وأبحاثنا على مدى ساعات اليوم .

وهناك عدد من القرى الموزعة فى سهل طيبة .ففى الغرب ،نجد على بعد مائتى خطوة من النيل قرية ونرى بالقرب من البيوت منزلا جميلا يسميه السكان " قصر" كان يستخدم لإقامة حكام البلد فى وقت جباية الضرائب .وقد مثل _ فيما بعد بالنسبة للقوات الفرنسية مقرا ملائما عندما كانت تتتبع فلول مماليك مراد بك الهاربة ،أو عندما كانت تجمع الميرى .

وبعيدا، ناحية السلسلة الليبية وبالنزول مع النيل،نرى قرية " نجع أبو حمود " التى كانت منازلها الطينية تختفى جزئيا داخل غابة من أشجار النخيل.فى مكان أبعد نجد قرية " كوم البعيرات" وهى التى أنشئت على أطلال طيبة القديمة.وتمثل مدينة " هابو" القريبة جدا من الجبل بقايا قرية حديثة مهجورة تماما .وفى نهاية السهل نحو الشمال تقع قرية صغيرة تسمى "القرنة " التى تركها سكانها غير المتمدينين عندما أرادوا أن يتهربوا من دفع الضريبة .ولأنهم أصبحوا ساكنى كهوف من جدد، فإنهم إما ينسحبون إلى المقابر الصخرية العديدة المنقورة فى الجبل المجاور، أو يهربون إلى الصحراء،حاملين معهم كل غالٍ وثمين من نسائهم وأطفالهم وقطعانهم .

وفى الجانب الآخر من النيل شرقا وعلى الضفة مباشرة، نرى الأقصر بمنازلها المنخفضة التى تعلوها أبراج يغطيها عدد لا حصر له من الحمام، وتعتبر الأقصر بلدة كبيرة يمكن أن تحوى ألفى أو ثلاثة آلاف نسمة. وتقام فيها مرة كل أسبوع سوق يأتى إليها سكان القرى المجاورة ويتبادلون فيها السلع الغذائية المنتجة فى البلد وبعض الأقمشة. وتضم هذه البلدة فرن تفريخ صانعيا ينتج عدداً كبيراً من الدجاج. وبعيدا عن ذلك شمالا نزولا مع النيل،نجد " كفر الكرنك" ثم " الكرنك"، وهما بلدتان محاطتان بشجر النخيل. ولا تشغل هذه الأماكن المأهولة بالسكان إلا مساحة ضئيلة جدا وسط أنقاض واسعة تحيط بها. أما قرية " الميدامود" فتقع بعيدا فى نفس الاتجاه عند سفح سلسلة الجبال العربية.

المبحث الثانى
نظرة عامة على آثار طيبة القديمة

هذا هو العدد الصغير من القرى المتفرقة وسط سهل كانت توجد فيه قبل ذلك مدينة كبيرة ،وتتناقض مساكنها المتواضعة بطريقة واضحة مع الآثار المنيفة للمدينة القديمة الرائعة .

وتضم كوم البعيرات ومدينة هابو والقرنة من ناحية ليبيا بقايا الآثار العظيمة ،وبين هاتين القريتين الأخيرتين يوجد مكان وسط لا يضم منشآت عربية ،وقد سمى الرحالة القدماء والمحدثون هذا المكان " ممنونيوم " . ويضم مبانى قديمة. أما من ناحية الجزيرة العربية ،فترتبط الأقصر الكرنك وكفر الكرنك التى أنشئت على أنقاض رائعة سلسلة تتقطع من الآثار القديمة ،وهناك بلدة "الميدامود " التى تسمح لنا بأن نرى بعيدا إلى الشمال بعض الأعمدة التى ما زالت قائمة وهضبتها الصناعية المغطاة ببقايا مبانيها القديمة .

ولا يجب أن نبحث عن آثار وجود طيبة فى المكان الذى يرويه النيل فقط ،ولأن الجزء الذى شغلته من الوادى لم يكن واسعًا بما فيه الكفاية، فقد امتدت المدينة القديمة حتى الجبال ،وفى الحقيقة فإن هناك عددا لا يحصى من المقابر الصخرية التى نقرت فى سلسلة الجبال الليبية المجاورة للآثار الباقية ،وقد استخدم أوائل سكانى الكهوف فى مصر بعض هذه المدافن ملجئاً ،ولكن يجب أن ننظر إليها جميعا على أنها السكن الأخير لمواطنى العاصمة القديمة.

ولكى ننقل إلى روح القارئ كل الأحاسيس التى سيطرت علينا عندما وصلنا إلى مكان يثير ذكريات كثيرة ،كان يجب علينا أن نتمكن من إظهار حب الاستطلاع المطلق الذى يدفعنا _ فى ذروته _ إلى الإلمام بالأشياء كلها مرة واحدة ،ويبدو أن الحواس لا تخضع أبدا بشكل متعجل للرغبة فى المعرفة لتدرك كل ما هو موجود ،وهنا يعرض للعقل آلاف المشاكل التى نريد أن نصل إلى حلول لها وآلاف الأحداث التى نريد أن نثبتها فى الوقت نفسه .أين هى إذن مئات الأبواب التى تغنى بها هوميروس، والتى خرجت من كل واحد منها مائتا عربة

حربية ؟ ولأن الآثار الرائعة تحيط بنا من كل جانب ،فقد أطلقنا العنان بسهولة للتخيل ،وكان يبدو أن كل المبالغات الشعرية لها أصلى فى الواقع .أين هو تمثال رمسيس الثانى الذى افتخر ذكر هيكاتيوس بأنه أضخم التماثيل التى كانت تضمها مصر قديما ؟ وأين وضعت هذه الدائرة الذهبية التى يبلغ ارتفاعها ذراعا ومحيطها ثلاثمائة وخمسة وستين ذراعا ،والتى يوضح عليها شروق وأفول النجوم فى كل أيام السنة؟ أين موضع طيبة التى عظم المؤلفون القدامى مساحتها، والتى كانت تضم أحد أوسع المبانى التى بناها المصريون ؟ وأين هى مساكن هؤلاء الملوك العظماء؟ ،الذين وضعتهم حكمتهم فى مصاف الآلهة ،والتى أثارت أنظمتهم العامة المفيدة إعجاب من تعمقوا فى أهدافها ؟ وفى النهاية أين هو تمثال ممنون الضخم الذى سمع كثير من الأشخاص المشهورين صوته عند طلوع الفجر ؟ وهل كان لطيبة سور عام ؟ وهل توجد آثار له حتى الآن ؟ كل هذه الأسئلة وآلاف أخرى غيرها تعترض عقل الرحالة وتشعره باضطراب غريب وتثير فضولا لا يمكن أن نرضيه .ولأن كثيرا من الأشياء الجديدة علينا والبناء الضخم الذى لم تتعود العين عليه قد جذبتنا ،فإننا ننظر إلى كل شئ بفضول شديد .ولا تثير التفاصيل العديدة للنقش الذى يغطى جدران المعابد وإعجابا أقل من نسق المعمار الضخم الرائع.

وبعد أن نترك الآثار ،وعندما نريد أن نجمع أنفسنا ونأخذ فى اعتبارنا كل ما نراه،فإن الذاكرة ،التى يساعدها التأمل نفسه ،لا تعطى إلا أفكارا غامضة وسنعرف بعد قليل أن النظرة العامة الأولى ليست كافية .

ولا يمكن للملاحظ أن يفهم طبيعة النقش فى كل منشآت مصر،إلا إذا زار كثيرا الآثار نفسها، ودرس الأشكال بعناية ،ثم تعرف بعد ذلك على الهدف الذى اتبعه المؤسسون لينجزوا مبنى لا يمكن هدمه .

ولا تتسرب الأحاسيس التى تثيرها رؤية طيبة إلى من وهبوا أنفسهم لدراسة الفنون فحسب ،وتمثل المنشآت الرائعة فى هذه المدينة القديمة جمالا خاصا وتجذب بذلك أنظار الناس،الذين نعتقد أنهم لا يعطونها حقها من التقدير، ويمكننا أن نعتبر هذه الآثار عوارض طبيعية ضخمة يعطونها أو ظواهر واضحة تترك

انطباعـات أكثر حيوية وعمـقـا لدى الجميع رغم أنهـا تشد انتباه العـقول التى اعتادت الملاحظة.

وهكذا رأينا الجنود بعـد أن أصـابتـهم دهشـة عـامـة عند رؤية هذه المنشـآت الكبيرة لا يلبثون أن يتأملوا بشغف أدق تفاصيل الزخارف التى تزينها .

وعندما يصل أحد الرحـالة بالقـرب من الأثر موضوع بحثه يبدأ بأخذ فكرة عـامة عن مجمله ،دونما أن يتوقف عند أى تفصيل ،وإذا كان هـناك مكان يحتاج من الملاحظ انتباها خاصا فى تتبع النظام الذى أبرزته الطبيعة

فهو المكان الذى انتشرت فيه آثار مدينة طيبة ،حيث تقدم هذه المدينة أشياء كثيرة جدا ليس لها مثيل ولا يستطيع الفضول الشديد أن يفتقد فيها منبعاً متجددا باستمرار أو فكرة يمكن أن نأخذها عن مشهد ما فى القصص التى نقلها لنا الكتاب منذ عصور كثيرة .

ولكى نضع القارئ فى الحالة التى كنا فيها وسط مدينة طيبة ،فسنقدم له فكرة عـامة عن كل السهل ،ثم نلقى نظرة سريعة على كل ما يقع تحت ناظريه فى الخـرائط الطبـوغـرافـيـة،[1] التى نقـدمـهـا ،وسنحـاول كـذلك أن نعطى الانطباعات الحية التى تشعرنا بها النظرة الأولى للأشياء،وسنقوم فى الأقسام التالية بعمل كل الملاحظات الخاصة التى قادتنا إليها أبحاثنا[2].

وقد جذبت الآثار الواقعة على الضفة اليسرى للنيل أولا انتباهنا ،فقد أقمنا فى "الاقالته": ودفعنا قربها من ضفاف النيل لاختيارها مكانا لاجتماعنا ،ومن هنا كنا نبدأ كل يوم ،عند شروق الشمس ،لكى نعكف على عمل يستمر تحت الحرارة الشديدة يبدو لنا مرهقا للغاية فى وقت آخر لا تساندنا فيه الحماسة التى توحى بها رؤية الآثار. وقد كنا نشعر بالسعادة عندما نفكر فى أننا سننقل كل ثمار العلم القديم إنجاز المصريين إلى وطننا ،وقد كان ذلك فتحا حقيقيا حاولنا إنجازه باسم الفنون. وسنعطى _ أخيرا وللمرة الأولى - فكرة دقيقة

---

(١) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) سمحت لنا اقامتنا لمدة شهرين عند انقاض طيبة بأن نعكف على دراسة متعمقة عن آثار العصور القديمة.

وكاملة عن الآثار التى لم يتحدث عنها كثير من الرحالة القدامى والمحدثين بشكل مرض .وسنحقق أمنيات عَبَّر عنها أكبر خطبائنا بهذه الكلمات الرائعة[١].

"أى قوة وأى فن جعلا من هذا البلد أروع مكان فى العالم بل أى جمال لا يمكن أن نجده هنا إذا كنا نستطيع الوصول إلى المدينة الملكية .بعد أن وجدنا أشياء أكثر روعة ونحن بعيدون عنها !"

ونحن الآن على أرض هذه المدينة الملكية التى تشجعنا ملاحظاتنا - رغم أنها غير كاملة _ على اكتشاف الأعمال الرائعة فيها .وعلاوة على ذلك ما هو الإعجاب والسحر الخفى الذى تقدمه رؤية هذه الآثار ؟ ولن ندرس هذا المكان القاحل بفضول عقيم ولحظى .بل سندرسه برغبة حارة وحية يجب أن نشعر بها لكى نعطى فكرة صحيحة عنه .ألم نتجول فى سهل طيبة مخاطرين بأن يقتلنا العرب أو سكان هذه المناطق غير المتحضرين ! وكم هى المرات التى لم يحدث أن ركضنا فيها ركضا طويلا ومتعبا بهدف واحد وهو اكتشاف آثار جديدة والبحث عن بعض الأطلال البعيدة ؟

إن أول شىء نلاحظه عند الخروج من " الاقالته " ، هو سور واسع يحيط بفضاء يبلغ ألفى متر[٢] طولا وألف متر [٣] عرضا .وكان ذلك مضمارا يمارس فيه قدماء المصريين سباق الجرى أو سباق الخيل أو العربات .وقد اعتقدنا أن العدد الكبير من الفتحات التى تحويها بقايا سور هذا المضمار هى أبواب طيبة المائة التى تغنى بها هوميروس وكل المؤرخيين والشعراء فى العصر القديم .وكان يبدو أن هذا المضمار قد أحيط بمنشآت ضخمة كانت تعلن بطريقة لافتة عن عاصمة مصر القديمة .وقد جعلت القناة التى تحمل ماء النيل خلال الفيضان هذا المكان خصبا وصالحاً للزراعة بعد أن ارتاده قديما عدد كبير من الناس .ونلاحظ فى عند الطرف الجنوبى لهذا السور بقايا معبد صغير متهدم ،وأمامه

---

(١) بوسويه فى ملخص التاريخ العالمى.

(٢) ألف وست وعشرون قامة.

(٣) خمسمائة وثلاثة عشر قامة.

باب تبدو أبعاده تتناسب مع مبنى كبير ،وهذه هى النقطة التى تجد عندها أنقاضاً ونستطيع معتمدين على بعض الأسس افتراض أنها خاصة بمدينة طيبة. وعندما نعبر بداية من هذه النقطة الجانب الغربى من السور ،نسير على تخوم الصحراء سفح التلال الاولى الرميلة والجيرية لسلسلة الجبال الليبية .

وفى الجانب الشمالى من المضمار، نجد أطلال مدينة هابو التى ترتفع بروعة على هضبة صناعية ،وتحاط بسور بنى جزء منه بالحجارة والجزء الأخر من الطوب النيئ ويظهر معبد صغير أولا أسفل الأنقاض ،ولكن ما يلفت النظر؛ أطلال مبنى اعتقدنا للوهلة الأولى أنه قصر الحاكم ،حيث إنه يتكون من طابقين بنوافذ وحوائط تعلوها شرفات، وهذا ما ينبىء أنه بناء مختلف عن الآثار المخصصة للعبادة المصرية. ويرتفع بجواره ناحية الشمال مدخل معبد يتميز بقدمه الشديد ،وتثير كل هذه المبانى بدرجة عالية انتباه الرحالة ؛ وتقدم وفرة من الملاحظات التى سنعود إليها فيما بعد وهى التى لا تشملها النظرة السريعة التى نقترح أن نلقيها على مجمل آثار طيبة وما نلاحظه أكثر هو هذه المبانى التى تقع بعيدا ناحية الغرب بالقرب من السلسلة الليبية ،ومحور هذه المبانى هو نفسه محور المبنى الصغير الذى يتكون من دورين ،ويقودنا صرح ضخم مرتفع[١] .إلى فناء كبيرمربع الشكل تتكون أروقته الشمالية والجنوبية من أعمدة دعامات ضخمة تستند عليها تماثيل وهذه الأنواع من الدعامات تتمتع بالضخامة والجاذبية التى تلفت الأنظار. حيث إنها تبدو وكأنها وضعت هنا لتذكر الناس بالخشوع والتبجيل اللذين يجب أن نحملهما عندما ندخل إلى أماكن الدين والجلالة الملكية ،وهناك صرح ثانٍ فى نهاية هذا الفناء الأول ،و يقودنا إلى فناء شكلت أروقته الجانبية من الأعمدة ينتهى بصف مزدوج من الأروقة التى تعززها الأعمدة والدعامات، ويقدم هذا الفناء آثاراً للأديان التى كانت تمارس بالتتابع فى مصر خلال العصور ،فقد أقام المسيحيون فيه كنيسة ما زلنا نرى فيها أعمدة

---

(١) اشتقت هذه الكلمة من Pylone التى استخدمها اليونانيون ليميزوا المبانى الهرمية الضخمة التى تشكل عادة مدخل معابد مصر. انظر ما نذكره فى هذا الصدد فى الجزء الثانى من المبحث الثالث من هذا الفصل.

أحادية الحجر من الجرانيت الأحمر .وقد رسموا على الجدران القديسين بهالة فوق الرأس .وأحيانا يحدث المسيحيون بعض التغيرات ويحولون آلهة مصر القديمة وأبطالها وكهنتها إلى قديسين فى الديانة المسيحية .أما المسلمون الذين أتوا بعد ذلك ،فقد خصصوا هذه الفناء لعبادة أخرى ،فقد جعلوا منه مسجدا يذكر كل شىء فيه بالإسلام . أما الأعمدة التى كانت تزين هذا المسجد فلا تحدث الأثر الذى كنا ننتظره ،رغم أنها كانت قطعة من واحدة من الجرانيت، وجمعت بعدد كبير،وكان يمكن أن تثير الملاحظة أكثر،إذا شكلت جزءا من مبنى مستقل .وتبدو هذه الأعمدة وقد اجتمعت هنا لتحدث تناقضنا مع الفناء المصرى الذى يحويها، وتبرز بصورة جيدة اتساع مساحته وسمو وبساطة تنفيذ أجزائه.

وكان الجدار الكبير للسور الذى يختفى جزء كبير منه تحت الأنقاض يحيط بالعديد من المبانى التى ما زلنا نرى بعض آثارها ،وقد وجد فى هذا المكان كذلك كثير من الآثار التى لم نعد نراها الآن .

وتسيطر السلسلة الليبية على كل بقايا المبانى القديمة ،فهى لا تنفصل عنها إلا بجزء ضيق جدا من الصحراء.

أما صخورها الوعرة واللامعة فى ضوء الشمس المنعكس عليها والمقابر الكثيرة التى تملؤها فتشكل خلفية خلابة لهذه الآثار الرائعة .

وتقيم المقارنة بين لون الرديم الضارب إلى الرمادى ولون الآثار تناقضات يكون لها فى الرسم آثارا رائعة جدا ،وعندما نخرج من مدينة هابو ،وإذا سلكنا الطريق على حافة الصحراء؛ فإننا سنطأ بأرجلنا سلسلة لا تنقطع من التماثيل المحطمة وجذوع الأعمدة وقطعا من كل نوع .وعلى يسار هذه الطريق ،نجد سورا مستطيلا من الطوب النيئ مليئا ببقايا تماثيل ضخمة وأجزاء من بناء معمارى، يحمل حروفا هيروغليفية نقشت بعناية.وتلك هى بقايا بناء تهدم حتى أساسه،وكل المواد التى استخدمت فى بنائه من الحجر الجيرى وقد جلبت من الجبل المجاور،واستخدمت هذه الأحجار فى عمل الجير ،ومازال هناك آثار لاستغلال المحاجر ،وكذلك عمليات التزجيج التى تنتج عن ذلك .

ونلاحظ الدمار الذى يقدم هذا المكان نموذجا له تقريبا فى الأماكن التى ارتفعت فيها آثار من الحجر الجيرى .وإذا افترضنا أن المصريين لم يستخدموا فى إنشاء مبانيهم إلا هذا النوع من المواد فقط .فربما قد يكون من العبث أن نذهب لنبحث اليوم على ضفاف النيل عن بعض آثار عاصمتهم القديمة .

أما على يمين الطريق فيقع النظر مرتاحا على غابة كثيفة من شجر السنط تتناقص مع جدب الصحراء والأرض المحيطة .لأن الأرض التى تجرد من محاصيلها بعد الحصاد لم تعد تقدم شيئا يُذكر بخصوبتها .ويقطع هذه الأرض كثير من الشقوق التى تنتج عن الأثر السريع والممتد للحرارة بعد تراجع المياه .

وعندما نتعمق داخل غابة أشجار السنط نقابل فى كل خطوة عددا كبيرا من القطع القديمة مثل الأذرع والسيقان وجذوع التماثيل ذات الحجم الكبير .وكانت هذه التماثيل الضخمة أحادية الحجر .وتوجد بعدد كبير وقد كان من الممكن أن تكفى لتزيين كل الميادين العامة فى هذه المدينة الهامة بصورة رائعة.

والبقايا - التى ما زالت موجودة - عبارة عن ركام من الحجر الرملى ونوع من الرخام ومن الجرانيت الأسود والأحمر .وتدل جذوع الأعمدة المرتفعة قليلا عن الأرض على بقايا أحد المعابد(١).

كما يوجد تمثلان ضخمان فى نهاية غابة السنط نحو الشرق .وقد أطلق على هذين التمثالين فى البلد اسمى "طامة "وشامة "ونلاحظهما على مسافة أربعة فراسخ كصخور منعزلة وسط السهل ويصل ارتفاعهما إلى ما يقرب من عشرين مترا(٢) ويمتد الظل الناتج عنهما عند شروق الشمس بعيدا على سلسلة الجبال الليبية .وتأخذ المشاهد الدهشة عندما يرى أجساما ضخمة جدا كهذه منحوتة من قطعة واحدة من الأحجار .ويتساءل أى شعب من العمالقة استطاع أن يفصل كتلات تزن كل واحدة منها عدة ملايين من الليبرات عن الجبل ويحملها إلى مسافة كبيرة يثبتها على قواعدها ؟

---

(١) هو معبد ممنون عند استرابون : وسنجد أدلة على ذلك فى المبحث الثانى من هذا الفصل.

(٢) واحد وستون قدما .

وعندما يترك المشاهد هذه التماثيل الضخمة لكى يعود إلى الطريق التى تحد الصحراء ،يصل بعد قليل عبر الأنقاض إلى أطلال عرفت عند الجميع تحت اسم ممنونيوم. يتكون هذا البناء من صروح ضخمة نصف مهدمة لابد أن ارتفاعها كان كبيراً ، وأعمدة مرتفعة وقطرها ضخم دعامات مربعة تستند عليها تماثيل ضخمة للآلهة ،وهناك كذلك أبواب من الجرانيت الأسود ،وأسقف تملؤها نجوم بصفرة الذهب على خلفية من اللازورد، وتُغطى رمال الصحراء جزءا منها .كما نرى مشاهد حربية منقوشة على الجدران تمثل المعارك عبور النهر ،كل ذلك يدل على بناء ذى أهمية كبيرة .

فهذا هو معبد رمسيس الثانى ،هذا هو الأثر الذى ارتضى فيه هذا الملك الفاتح أن يتجاوز كل شىء عظيم وواسع ومهم أنجز قبله. وما زلنا نرى فيه آثار هذه الروعة العظيمة .وهذه الكتلة الجرانتية الواقعة على الأرض والضخمة جدا إلى حد أننا يجب أن نبتعد عنها لمسافة كبيرة حتى نتعرف عليها،- هى ما تبقى من تمثال رمسيس الثانى .ولقد اقامه هذا الفاتح بغرض إثارة وتحدى الجهود الجبارة و نقش عليه هذه النقش الرائع :

"أنا أوسيماندياس ،ملك الملوك

وإذا أراد أحد أن يعرف من أنا وأين أرقد،

فليحطم بعضا من أعمالى "

ونجد كذلك شمال غربى معبد رمسيس الثانى - فى شعب شكلته الطبيعة فى الجبل الليبى - مبنى صغيرا يبدو أنه كرس لعبادة إيزيس ،ويوجد هذا المبنى وسط سور من الطوب النيئ محفوظ بشكل جيد .ويرتبط به باب حجرى ذو أبعاد متناسقة يقود للمعبد .

وفى الوقت الذى تصاب فيه العين بالتعب من تأمل القطع المختلفة ،إذا بها تقع على بناء له أبعاد أقل حجما تستطيع أن تحيط بكل أجزائه ،فتشعر بشىء من الراحة .كما نجد فيه باهتمام بالغ أفاريز غنية وكرانيش أنيقة منقوشة بذوق رفيع، وكل ذلك بفضل الألوان الزاهية .وإذا أردنا أن نمثل فى فرنسا معبدا

مصريا، فإننا لا نستطيع أن نعطى نموذجا مماثلا يمكن أن يقدم بشكل كامل كل ما لدى العمارة المصرية من روعة فى تفاصيلها .

وعندما نستمر فى السير على الطريق التى تحد الصحراء بداية من معبد رمسيس الثانى نجد سورا آخر من الطوب النيئ ،الفضاء الذى يحتويه هذا السور يقسمه جدار بُنى بمواد من نفس الطبيعة إلى جزئين متساويين ،وليس بعيدا عن ذلك ناحية اليسار ،نجد ربوة منفصلة عن السلسلة الليبية الذى حفر فيها المصريون أحد المقابر الشهيرة جدا فى العصر القديم ،وهذا ما يشكل متاهة حقيقية لا يجب أن ندخل إليها دون أن نأخذ احتياطات معينة ،ويقدم العدد الكبير من الممرات والقاعات والآبار العمودية التى تؤدى إلى حجرات سفلية مظهر مكان مخصص للمسارات والطقوس الغامضة ،ويجوار هذه المقبرة نرى تلال أنقاض صغيرة من الأحجار الجيرية الموضوعة على مسافات متساوية ومرتبة على صفين .

لقد كان ذلك ممرا من تماثيل أبى الهول يؤدى أولا إلى أبنية متهدمة الآن وإلى بناء بالقرب من الجبل يشهد بعدم قدرة المصريين على إنشاء القباب .

أما إذا أخذنا ـ فى النهاية ـ الطريق الموجودة على تخوم الصحراء ،فإننا نلاحظ يمينا قطع تمثالين من الجرانيت الأسود ،ثم نصل بعد ذلك إلى " القرنة " التى يقدم معبدها نموذجا لرواق يتكون من صف واحد من الأعمدة والذى يتشابه بشكل ما مع الأبنية الإغريقية ،ويظهر هذا الرواق وكأنه لم يتم بناؤه أبدا أكثر مما يظهر كمبنى متهدم،ومع ذلك فقد أعطاه الزمن لون القِدَم الذى يتضح فيها بشكل أكثر منه فى الآثار التى مررنا بها لتونا ،وقد أنجز هذا العمل بقليل من الكمال ،ويبدو أنه كان مسكنا ملكيا ،وقد كان ارتفاع وامتداد القاعات والطريقة التى رتبت بها الأيام تختلف عما رأيناه فى المعابد . وأمام هذا البناء يوجد تلال من الأنقاض التى ربما كان يرتفع عليها قديما منازل خاصة ،وكذلك هناك غابة من أشجار النخيل تمتد من حدود أنقاض القرنة حتى ضفاف النيل وتنهى بشكل رائع جدا سهل طيبة الجميل .

وعلى مسافة سبعمائة أو ثمانمائة متر[1] من " القرنة " ودائما عند نزولنا مع عند سفح النهر الجبل وداخل تجويف مربع ،أحدثته يد إنسان ،نجد عددا من الفتحات المحفورة فى الصخر .

ونرى فيه ممرات ثنائية وثلاثية وحجرات دفن .ويتردد سكان " القرنة " أحيانا على هذه الأماكن ويتخذونها ملجئا .وفى هذا المكان طارد الجنرال ديزيه الشهير الذى لا يكل - بحماس - المماليك المهزومين والمتفرقين حتى أجزاء مصر العليا وأثناء ذلك قذفه سكان هذه الاماكن المظلمة بالأحجار .ولأنه كان مغرما بالفن فقد انقاد للحظة برغباته السامية والشجاعة ،وذهب ليجوب العاصمة القديمة التى فتحها لتوه يملوءه حب الاستطلاع .وكان معجبا بمبانيها الفخمة وأروقتها الفسيحة وتماثيلها الضخمة؛ فكم من الغزاة مروا قبله بهذا المكان القديم فى ظروف مختلفة! ولأن هؤلاء الغزاة كان يدفعهم الحقد والثأر ،فلم يفكروا إلا فى تخريب وتدمير كل هذه الآثار التى أراد ديزيه أن يعيدها إلى سيرتها الأولى وإلى رونقها القديم .

وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على الأطلال الجميلة التى توجد ناحية ليبيا ،لنعبر الآن نهر النيل ونتجول فى الصفة اليمنى له حيث ما زالت تنتظرنا عجائب ستدهشنا أكثر .ولنتوجه أولا بسيرنا ناحية الأقصر .ليس هناك أكثر ثراء وتنوعا من هذا المشهد الذى تقع أعيننا عليه : هناك جزر مزدهرة بالنباتات والخضرة ،ونهر جميل تناسب مياهه الغزيرة بسرعة وتحركها القوارب ذات الأشرعة المثلثة،التى تنقل منتجات هذا البلد الخصيب إلى كل مصر.

كما نرى الفلاحين السابحين فى النيل وهم يسبحون الشباك المليئة بالبطيخ ،كما نرى اللون الأصفر والهادئ للأماكن الأولى التى يرتفع عليها بناء فخم أو ظلال واسعة لأجسام ضخمة .

وتوجد كذلك منشآت عربية تتوافق بشكل حسن مع الأطلال الرائعة ،وبعيدا عن ذلك نرى سهلا مليئا بأشجار النخيل والخضر وتبدو سلسلة الجبال العربية

---

(١) ثلاثمائة وخمسون إلى أربعمائة قامة.

فى الأفق. هذا هو رسم متواضع لأحد أروع المناظر التى يمكن للإنسان أن يستمتع بها .

ولكى نصل إلى المدخل الرئيسى لمعبد الأقصر ،علينا أن ندخل القرية عبر شوارع ضيقة مليئة بالأنقاض ،ويعطى ما نراه فكرة عن البؤس المخيف ويثير ذكرى رخاء عظيم فى الوقت نفسه. فبجوار الأكواخ البائسة تظهر مسلتان رائعتان تتكونان من قطعة واحدة من الجرانيت، يبلغ ارتفاعها أربعة وعشرين أو خمسة وعشرين مترا[١]،وخلف هاتين المسلتين ،يوجد تمثالان ضخمان جالسان يبلغ ارتفاعهما أحد عشر مترا،[٢]،ثم صرح ضخم ارتفاعه ستة عشر مترا [٣]،ولا تتساوى كل هذه الأجسام الضخمة فيما بينها كما أنها ترتب بطريقة غير منتظمة ،ولكن لا نلاحظ ذلك فى البداية ،وقد شغل بالنا كثيرا هذه التكوين المعمارى الضخم. ولا يوجد أثر من هذه الآثار لا يثير الإعجاب،إذا كان منفصلا ،ويبدو أنها جمعت هنا لتحدّث لدى المشاهد أثرا عميقا .

أما المسلات فتقدم للعين المدهوشة حروفا هيروغليفية نقشت بدقة وعناية مثل أجمل حجر منقوش ،كما نلاحظ فى هذه التماثيل صلابة وهدوء فى وضعها ،وتغطى الصرح الضخم أنواع من النقش تمثل معارك العربات وعبور النهر وسقوط الحصون ،ويبعث داخل أثر الأقصر فى المشاهد نفسها إحساسا بالإعجاب المتنامى دائما ،ويقدم هذا الجزء الداخلى فى الواقع للنظر أكثر من مائتى عمود مختلفة الأحجام ولا يزال معظمها قائما محتفظا بشكله الأول ،وتصل أقطار أضخم هذه الأعمدة إلى ثلاثة أمتار وثلث المتر[٤] وتحاط هذه المبانى بالأنقاض التى ترتفع كثيرا عن المستوى العام لسهل طيبة ،ونرى جنوب شرقى الأقصر بعد ما يقرب من نصف ساعة سيرا وبموازاة "البياضية " سورا كبيرا يشبه كثيرا ساحة الألعاب التى رأيناها بالقرب من مدينة هابو .

(١) اثنتان وسبعون وسبعين إلى خمسة وسبعين قدما.
(٢) أربعة وثلاثون قدما.
(٣) خمسون قدما.
(٤) عشرة أقدام.

وعندما نخرج من قرية " الأقصر " عن طريق الشارع الذى يقابل المدخل الرئيسى للمعبد نصل بعد قليل إلى حدود الهضبة الصناعية التى يرتفع عليها كل حى طيبة هذا، وإذا اتجهنا شمالا نجد أنفسنا وسط طريق معبد تماما يوجد على جانبيه وعلى مسافات متقاربة قواعد تماثيل وبقايا تماثيل أبى الهول وباقترابنا أكثر من الكرنك تزداد هذه القطع ،وحتى فى الكرنك نفسها نجد تماثيل أبى الهول كاملة بأجساد أسد ورأس إنسان ،وهكذا فإننا نسير من الأقصر حتى الكرنك أى على امتداد ألفى متر [1] فى طريق يحتوى أكثر من ستمائة من هذه التماثيل .أما على اليمين ،فنجد على طول هذا الممر تقريبا سلسلة من تلال الأنقاض التى يبدو أنها تربط بين هذه الأماكن الرائعة .

وندخل الآن وسط الأنقاض التى تعلن عن نفسها بهذا الطريق المهيب ،ويصعب _ بداية _ ألا يعجبك ثراء المنظر وتناقض الأكواخ البائسة مع هذه الآثار العظيمة وتأثير أشجار النخيل التى تشكل مجموعات رائعة بين الأنقاض،كما تتعارض كذلك الأشجار الزاهية مع لون الأحجار اللامعة ،وهناك العديد من تلال الأنقاض منتشرة فى كل مكان وبارتفاعات مختلفة وهذا ما يغير وجهة نظر المشاهد ويعطيه فى كل خطوة مظاهر جديدة لها فوائد خاصة .

وعند الطرف الشمالى لطريق تماثيل أبى الهول ،نجد أسوارا كثيرة من الطوب النيئ نلاحظ عندها بقايا أبواب المعابد ،قطع متفرقة كتماثيل ضخمة محطمة ،وتماثيل جالسة من الجرانيت الأسود تتجمع بكثافة فى مكان واحد ،وهناك كذلك أحواض واسعة تصب فيها مياه النيل خلال فترة الفيضان .

وعندما نترك طريق أبى الهول إلى الأقصر نمر _ منحرفين قليلا إلى اليسار - بممر أكثر اتساعا يتشكل كله من تماثيل كباش قابعة فوق قواعد ،عند نهايته يوجد باب نصر يتميز بأبعاد أنيقة ،وتسبق كل هذه المنشآت معبد يحمل فى كل أجزائه طابع القدم الشديد ،ومع ذلك فقد بنى بأنقاض آثار أخرى. ويثير إعجابنا الأجزاء المعمارية الكبيرة والجميلة وآثار الضوء الرائعة التى تظهر فى

---

(٢) الف وستة وعشرين قامة.

الفناء المفتوح ،ولا يجب أن نأمل فى وجود أشكال رشيقة وأنيقة مثل المبانى الإغريقية حيث يقل ارتفاع الأعمدة ،ولكن حجمها نفسه يعطى للمبنى سمة الصرامة التى تجعله قيما ،ويأتى الظلام الذى يسود داخل المعبد كله بسبب حرمانه من الضوء المباشر للشمس ولون الحوائط الأسود ،ويزيد هذا الظلام من تأثير البناء المصمت للأثر ،يا له من تناقض ظاهر بين هذا المبنى ومعبد إيزيس الصغير الذى يجاوره تماما !

ونظرا لبريق الأحجارة التى بنى بها ،فيقال إنه خرج للتو من أيدى العمال ومع ذلك فكم من العصور انقضت منذ إنشائه ! ويحوى المعبد القديم أنماط من النقش يبدو أنها لا تدل إلا على طفولة الفن : وعلى العكس من ذلك ،فإن معبد إيزيس يحتوى على نقوش نفذت بدقة ،ويتزايد غنى المنظور الذى تقدمه الآثار برؤية اطلال أخرى أكثر أهمية تشكل خلفية اللوحة يجب علينا أن نتجول فيها ،وتوجد أحدى الطرق التى تؤدى إليها فى الشمال الشرقى ،ويبدو أن قدماء المصريين قد استنفذوا كل مصادر العظمة ،وقد وصلنا من هذا الجانب إلى المعبد عبر طريق طويل من أكثر تماثيل أبو الهول التى توجد فى كل أنقاض مصر ضخامة ، وتسبق هذه الطريق مداخل معابد عبارة عن مجموعة من الصرح التى يوجد أمامها تماثيل ضخمة بعضها جالس وبعضها واقف ،ولا تشتهر هذه الأبنية بأحجامها الكبيرة فحسب ولكن بتنوع المواد الخام القيمة التى استخدمت فيها : فهناك الحجر الجيرى المتجانس مثل الرخام ،والحجر الرملى الصوانى مختلط بألوان مختلفة ،وكذلك أحجار الجرانيت الوردية والسوداء التى تأتى من أسوان ،وقد استخدم ذلك كله فى صناعة التماثيل ،فباب الصرح الأول كان كله من الجرانيت وغطى بنقش أنجز بدقة لا نجد مثيلا لها إلا على المسلات ،وكان لهذه الصروح محاور مختلفة، ولم يكن لها ولا السمك والامتداد نفسيهما . ولكنها فوق ذلك قد عانت تهدماً كبيرا ،ومع ذلك كان له أثر كبير وعلينا أن نعترف بأنها تدل بشكل فائق على الأثر الواسع الذى تدخل إليه ،وعندما نرى معبد الكرنك - من الجانب - فإنه لا يمثل إلا صورة لاضطراب عام ،ولا نستطيع أن نميز لأول وهلة ما إذا كان ما نراه عبارة عن تتابع مستمر من

المبانى المنتظمة ،ولا نرى - عبر هذه الأنقاض الواسعة - إلا قطعا من بناء وأجذاع أعمدة ،وتماثيل ضخمة محطمة،ومسلات مقلوبة ،وأخرى ما زالت ترتفع بجلال على قاعدتها ،وقاعات واسعة يحمل سقفها غابة من الأعمدة،وصروح ضخمة،وأبواب يتخطى ارتفاعها كل الأبنية التى تحدثنا عنها من هذا النوع .

ويحيط الغموض الشديد الذى يجعل المشاهد متلهفا ومضطربا أمام المبنى الضخم مما يجعله يحاول فهمه ،وعلينا أن نقف على حدة الشمالى الغربى لكى نتعرف على كل الأجزاء المكونة له : هذه هى وجهة النظر الأكثر ملائمة لكى نحيط بنظرة واحدة بمجمل أنقاض الكرنك .

وندخل إلى المعبد عن طريق البوابة التى تطل على الغرب لكى نحيط بتنسيق تخطيطه فلصرح الأول الذى يبدو أنه لم يتم الانتهاء منه يشكل هذا المدخل ،وعندما نمر تحت الباب ،يجذبنا بشدة ثراء وتنوع الأشياء التى يقع نظرنا عليها،وتعجبنا على وجه الخصوص الممرات الطويلة من الأعمدة،وهذا الصف من الأبواب الصروح،والقاعات المتتابعة التى تأخذ جميعا المحور نفسه، وتبتعد الأخيرة منها عن بعضهما وبعض بعدا شديدا إلى أن يتوارى عن نظر المشاهد ،ومع ذلك فلا بد أن نتفق على أن الانطباع الأول،الذى يتركه المظهر المعمارى للمعبد، لا يقنع النظر، فميل الصروح الضخمة مبالغ فيه ويصدم بشكل كبير ويبدو أنه كان سبب تهدمها .أما الأعمدة وتيجانها فتمثل فى زخرفتها أشكالا لم تعتدها العين.

ولا يبدو أن الأحرف الهيروغليفية والنقوش قد نفذت بتأنٍّ هذا ما نعتبره قصوراً ونشعر بمزيد من الإرهاق عندما نفكر فى فصل عنصر ما من كلما يبدو تكديسًا لعناصر مختلفة ،ومع ذلك فسنرجع بعد قليل عن هذا الانطباع الأول غير الملائم،فقد اعتادت العين على تأمل منظر جديد وغير منتظر بلا عناء ،وفى الواقع فكل شىء هنا يوحى بالعظمة والروعة الملكية ،وسنجد أنفسنا فى فناء

أول تزينه على الجوانب أورقة طويلة تضم داخلها مقاصير ومساكن ،ممر ويوجد فى الوسط من الأعمدة التى يصل ارتفاعها حتى ثلاثة وعشرين مترا[١] ومعظم هذه الأعمدة المهدمة من أساسها قد سقطت قطعة واحدة،وتمد جذوعها بعيداً عن قواعدها وقد نظمت حسب ترتيبها الأول ولكن أحد هذه الأعمدة ظل قائما ليشهد بالروعة التى لم نعد نستطيع إلا إخفائها .وهناك صرح ضخم ثان يسبقها تمثالان كبيران،ويستخدم كمدخل لبهو كبير يبلغ مائة وثلاثة أمتار[٢] على ،واحدوخمسين مترا[٣] ،وترتكز أحجار السقف على أعتاب يحملها مائة وأربعة وثلاثون عمودا مازالت قائمة .

ولا يقل قطر أضخم هذه الأعمدة عن ثلاثة أمتار وستين سنتيمترا [٤]،ولا يزيد ارتفاعها عن اثنين وعشرين مترا ونصف[٥] .أما تيجان الأعمدة، فيبلغ مدى سعتها ما يقرب من واحد وعشرين مترا[٦]،ويمثل جزؤها الأعلى سطحاً يستطيع مائة رجل أن يقفوا عليه بشكل مريح .

وعندما نمر تحت صرح أخر ،نصل إلى فناء كان يوجد فيه قديما مسلتان من الجرانيت يصل ارتفاعهما إلى اثنين وعشرين مترا وأربعين سنتيمترا[٧].

ولم تبق إلا واحدة فقط قائمة على قاعدتها .وهناك باب كبير صرح يؤدى إلى متهدم فى الأساسات .وقد كان لهذا البهو أروقة تكونها دعامات ،و يضم أكبر مسلة قائمة فى مصر .ويبلغ ارتفاع هذه المسلة ثلاثين مترا[٨]: وقد تم إنجاز نقشها بدقة يتفوق بها على كل ما يمكن أن تنتجه الفنون الكاملة فى أوروبا .كما نجد بابا آخر يؤدى إلى منشآت من الجرانيت تبدو محكمة الصنع أكثر من

---

(١) سبعون قدما.

(٢) ثلاثمائة وثمانية عشر قدما.

(٣) مائة وتسع وخمسون قدما .

(٤) أحد عشر قدما.

(٥) سبعون قدما.

(٦) أربع وستين قدما .

(٧) تسعة وستون قدما .

(٨) واحد وتسعين قدما.

غيرها فى هذا المعبد الواسع .وبعيدا عن ذلك ،نرى كذلك العديد من الأعمدة والمساكن. وما زالت الألوان التى وضعت على هذه النقوش وهى التى تعرضت لعوادى الزمن تتألق بشدة .

وتترك العظمة وهذه الروعة فى العقل انطباعات حية وعميقة .ويبدو مشهد غير عادى كهذا حقيقة أقل مما ينتجه خيال مهيأ للإحاطة بأشياء تتميز بعظمة غير عادية،ووسط هذه الأطلال الجميلة يقدم الرحالة الوحدة التى لا تنفصل عنه؛ ولكن الذكريات تتزاحم فى فكره بعد وقت قليل،وتبعث الحياة فى كل شىء حوله، ولم تعد المعارك المنقوشة على جدران المعبد صورا جامدة لا فائدة منها حيث يرجع الرحالة إلى الأماكن التى وقعت فيها هذه المعارك ،متتبعا حركة الجيوش الماثلة أمامه .ويهتم بالبطل الذى يقرر النصر بشجاعته القوية ويتخيل الرحالة هذه المبانى نفسها التى تدهشه فى فى عصر الأول ،وكأنها مليئة بأشياء كثيرة وينشغل برفع هذه الحجارة الضخمة التى تشكل الأعتاب والأسقف .ويهتم بالتساؤل بأى فن معجز ارتفعت هذه المسلات وهذه التماثيل الضخمة جدا،وكيف جاءت من المحاجر ووضعت على قواعدها .

وعندما استطعنا أن نفهم توزيع المسقط الأفقى لمعبد الكرنك كله ،لم نمل من الإعجاب بنظامه ،ونلاحظ على وجه الخصوص التنسيق الرائع والانسجام بين كل أجزاء هذا المبنى الواسع .

ونرى - أيضا - شمالى المعبد بابا نصر ،طرق من تماثيل أبى الهول وكذلك أنقاض مسلات. ولم يعد أى مكان فى طيبة يضم قطعا من الجرانيت .ويبدو هنا أن الهمجية لم تكل من التدمير .لا شىء كامل :لم نعد نرى إلا أساسات المبانى التى يجب أن تكون مهمة. ولم يبق لنا بعد أن أشرنا إلى مساكن (*) ملوك طيبة القدماء إلا أن نلقى نظرة على المقابر التى كانت مقارهم الأخيرة .حيث ينفتح الوادى الذى يؤدى إلى مقابر الملوك خلف معبد القرنة ؛ ويتكون هذا الوادى من سلسلتين من الجبال المقطوعة عمودياً بكامل إمتدادها تقريبا ،ويتجه نحو

(*) يشير العلماء الفرنسيون إلى المعابد عادة بتسمية " قصر " . (المراجع)

الشمال والغرب ،ثم يتجه أكثر فأكثر ناحية الغرب،ويأخذ بالتتابع كل الاتجاهات حتى يشغل الوادى أخيرا مكانا وسطا بين الجنوب والغرب : وهنا نرى المقابر التى كانت تستخدم كمدافن لملوك مصر القدماء .

ولأن العظمة الملكية تظهر على حقيقتها فى هذا المكان ،فإن هؤلاء الملوك لجئوا إلى كل الفنون لتجميل مقارهم الأخيرة .وقد ساعدهم فن العمارة على أن يوزعوها بحكمة،وينجزونها بعناية،وأن ينحتوا شخصيات بسيطة ورشيقة ،وأن يرسموا ألوانا مليئة بالنضارة واللمعان.وإذا كان يوجد من بين هذا الحشد من الزخارف التى تغطى جدران المقابر الجزء الذى يبدو غير عادى فذلك لأننا لا يمكن أن نفهم اليوم أهداف أشكالهم الغريبة .

ويمكن أن ننظر إلى هذه المقابر كمستودع لكل معارف مصر القديمة حيث نرى فيها العديد من اللوحات التى يحمل بعضها طابع المشاهد العائلية،كما توجد لوحات أخرى تتعلق بالدين أو الفلك أو العلوم والفنون بصفة عامة .وكان الملوك يرقدون فى هذه الأماكن المظلمة وسط كل ما يمكن أن يرغبوا فيه مستقبلا .وقد أودعت فى هذه الأماكن كل الخدمات التى كانوا قد أدوها للوطن ،والأعمال الظاهرة التى اشتهروا بها فى الحرب ،والضرائب التى فرضوها على الشعوب المهزومة ،والفنون والعلوم التى كانوا يشجعونها ويحمونها .

وقد بنيت هذه المقابر بالتصميم نفسه، ولكن كان لها تقريبا سمات ملحوظة ،فالباب المنحوت عموديا فى الصخر يستخدم كمدخل إلى سرداب أو ممر طويل يتجه إلى داخل الجبل باتباع مائل على الأفق،ويكون هذا الممر بشكل واضح كل المدفن .

ويقطع هذه الممرات؛ إما أطر بسيطة منحوتة فى الصخر ومهيأة لستقبال أبواب،وإما حجرات صغيرة مربعة أو مستطيلة،وإما ردهات طويلة تحوى دعامات مرتفعة على ركائز مزخرفة تشكل كل المحيط،ويوجد فى إحدى هذه الغرف التابوت الحجرى من الجرانيت الذى يضم رفات الملوك،ويبلغ عمق أكبر هذه

المقابر مائة وأحد عشر متراً [1] ويجب أن نتخيل أنه فى مساحة واسعة كهذه لا يوجد ركن من حائط أو حاجز أو سقف لم يغط بلوحات رمزية ،أو أشكال هيروغليفية أو زخارف متنوعة .وتؤكد هذه الآثار الجديرة بالإعجاب الرأى الذى أراد ديودور الصقلى أن يعطيه عنها حينما ذكر أن الملوك الذين أمروا بحفرها ،لم يتركوا لمن خلفهم أى فرصة لتجاوزهم[2] ولكى يكون عندنا فكرة كاملة عن هدفها وعن استخدامها ،علينا أن نتخيل موكب دفن أحد الملوك[3] فقد كان على شعبة أن يستسلم لحزن شديد خلال اثنين وسبعين يوما ،وتغلق المعابد ،وتتوقف القرابين ،وتعلق الاحتفالات ،وتدوى فى كل مصر الأغانى الجنائزية والمراثى التى تؤلًف لمدح فضائل الملك .ويخلف التقشف الكامل استخدام كل ما يمكن أن يشجع حاسة الشم والذوق ،وقد أعدت المواكب الجنائزية الرائعة وفى آخر يوم ينقل جثمان الملك من قصره الواسع على الضفة الغربية للنيل ،ويوضع فى القارب الجنازى ،ويعبر النيل - الذى لن يمر فيه بعد ذلك - ويصاحبه موكب الكهنة ،ويتجه نحو وادى المقابر حيث يملؤ الجبال التى تحيط به حشد ضخم من الناس .ثم نصل أخيرا إلى مكان الدفن ،فيوضع الجثمان على مدخل المقبرة وهنا وطبقا للقوانين تفتح جلسة الاستماع حيث تتلقى جميع الاتهامات والشكاوى ضد الملك المتوفى .ويعرض الكهنة للشعب حياته ولا يجدون فيها إلا الأعمال الخيرية الجديرة بالمدح .ويستقبل هذا الحكم الايجابى بصياح عدد لا يحصى ممن يرافقون الموكب .وبعد ذلك ،تفتح الأبواب العديدة التى تمنع عادة الاقتراب من المكان المقدس ،ويتقدم الكهنة ،ولا يظهر سيرهم ضوء المصابيح الجنائزية التى تعطى ضوءا غير ثابت ،ويدخلون المكان الأخير فى هذا الأثر .ويضعون مومياء الملك فى التابوت الحجرى، ويغلق القبر للأبد. وفى هذه الأماكن التى كانت تمتلئ بموكب مهيب وصاخب سيحل بعد قليل صمت الفناء والموت .

---

(١) ثلاثمائة وواحد وأربعون قدما.

(٢) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٥٦، ط ١٧٤٦.

(٣) نفسه، ص ٨٣.

وإذا كانت مقابر الملوك تستحق درجة كبيرة من الانتباه ،فإن المقابر الصخرية التى تخترق باقى الجبال الليبية تسمح بقدر كبير من الملاحظات المثيرة للفضول والمليئة بالفائدة .فنرى فى هذه المقابر فى النقوش الملونة أو فى الرسومات، الأنشطة المختلفة التى كان يهتم بها قدماء المصريين مثل القنص،وصيد السمك،والفلاحة،والحصاد،والملاحة،والتجارة،والتدريبات العسكرية ،ومختلف الفنون والمهن ،وتظهر فيها فى كل مكان كذلك مراسم الزواج والجنائز.

ويحتاج الأمر إلى أن ندخل كل هذه المقابر التى كانت وحدها تستحق أن نقوم برحلة كى نتجول فيها وندرسها .ولكن من بين التى قمنا بزيارتها سنلاحظ على وجه الخصوص تلك التى ما زالت تضم مومياوات .وهناك فتحة صغيرة جدا تسدها الآن أكوام الحجارة والطوب تمثل مدخلها .ولا يمكن الدخول إليها إلا بالزحف وسط بقايا مومياوات وأجزاء من كل شىء .وحينئذ نجد أنفسنا فى أحد الممرات المرتفعة جدا قد زينت حيطانه بكتابات هيروغليفية .ثم ندخل بعد ذلك إلى ممرات أخرى صغيرة قبل أن نصل إلى نهاية المقبرة التى نصل إليها عن طريق منحدر خفيف يبدأ من المدخل .وقد رتبت المومياء بعضها فوق البعض الآخر فى أقبية حفرت على كل جانبى من الممرات .

وغالبا ما كانت تملأ هذه المومياوات آبارا عميقة جدا حتى مستوى أرض المقبرة.ولكنها الآن انقلب نظامها قد أصابها الدمار ومن المستحيل الا يكون عندنا الدافع فى رؤية كل هذه الأجسام الجامدة التى ظلت فى مكانها هنا منذ عصور كثيرة .وسيقلقهم فى راحتهم الأبدية إشباعه .

ويبدو الغنى والفقير لأول وهلة متجاورين فى أماكن الموت هذه .

ولكن عندما نفحص المومياوات بعناية، نعرف أن أصحابها كانوا من طبقات مختلفة ،فقد تبعتهم السمات الخاصة والثروات فى مثواهم المظلم حيث الفناء يضرب الجميع ،فإذا كانت الأيدى والأرجل وأحيانا أجزاء أخرى من الجسد أكثر أهمية مُذهَبة فإنها تدل على رفات شخصيات لها مكانة .وكذلك فإن الأغطية المزينة بخيوط الذهب، والحروف المرسومة ،والمخطوطة المكتوبة بالهيروغليفية أو العامية التى ربما كانت ترسم حياة الميت،والكتب المستخدمه فى المراسم

الجنائزية يعتبر ذلك كله إشارات غير متناقضة على القوة والسلطة والثراء.ويدهشنا أكثر مما كنا نتخيل العدد الكبير للنقوش والحروف الهيروغليفية المنقوشة والمرسومة التى تغطى حوائط هذه المقابر ،وكان يجب ألا ترى هذه النقوش النور ! تنفذ على ضوء المشاعل ! وقلما يكفى الخيال فى لاستيعاب أى عصر وأى عدد كبير من العمال ،وأى مثابرة يتطلبها إبداع الكثير من هذه العجائب .

وعندما ندخل إلى هذه الأماكن يعقب الاحساس بالفضول الذى يقود الرحالة إلى هذه المقابر قلقا متزايدا .ولا يمكن أن ندخل إلى مقابر الموتى بلا فزع فى ضوء مصباح ضعيف ،وخوفنا من أن نرى المصباح ينطفئ أو من البيئة وسط هذه المتاهات ليس أقل قسوة من أن نصبح ضحية حريق يمكن أن تحدثه شرارة وسط المواد القابلة جدا للاشتعال التى تمتلئ بها المقابر .

وقد يكون من الصعب أن نفهم كل عظمة المقابر وكل هذه العناية بحفظ جسد المتوفى ،إذا لم تجعل عادات واعتقادات المصريين الدينية لها هدفا ونعرف كذلك كم كان هذا الشعب يستسلم للشعور بالولاء للدين الذى تجعل منه القوانين نفسها شيئا واجبا .ويجب أن نضيف أن المقابر لم تكن آثارا مقدسة تخلد ذكرى الأمراء العظماء إلى الأجيال التالية فحسب ،ولكنها كانت تعتبر كذلك مقارا أبدية،[١] لأن المصريين لم يكونوا يعتقدون أن وجود الإنسان يقتصر على الحياة فقط[٢] . فهم لم ينظروا إلى المنازل إلا كدور ضيافة نمكث فيها لفترة عابرة .أما المنازل الحقيقية فهى المقابر التى ستسكن لأزمان لا نهاية لها .وعندما نترك الجزء الخاص بسلسلة الجبال الليبية التى حفرت فيها مقابر كثيرة وإذا صعدنا على القمة المرتفعة للصخور الجيرية التى تشكل وادى مقابر الملوك ،فسنحيط بسهل طيبة كله وبصحراء ليبيا الجبلية .

---

(١) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، المبحث الثانى، ص ٦٠، ط ١٧٤٦.

(٢) وفقا لشهادات الكتاب القدامى فإن الاعتقادات الدينية عند المصريين إشارت إلى أن الأرواح لا تغادر الأجساد إلا عندما يتحلل هذا الجسد تماما: وحينها كانت هذه الأرواح تترك الرفات لكى تحيى أجسادًا جديدة ابتداء من أصغر الحيوانات وترتقع درجات حتى الحيوانات الراقية خلال ثلاثة آلاف سنة وستعود فى نهاية ذلك إلى الأجساد الإنسانية. انظر مؤلف زويجا العلمى، المبحث الرابع، المقطع الأول، ص ٢٩٤ وما تليها.

ويوجد عند سفح هذه الجبال معبد رمسيس الثانى ،والتى يمكن أن نصل بالقرب منه عبر طريق صخرى وعر نادرا ما نسلكه ،ونرى ـ على اليسار ـ المبنى الذى يوجد به سقف على مقبية ومعبد القرنة،أما يمينا فنرى تمثالى ممنون بحجمهما الذى ليس له شكل محدد ،وبعيدا عن ذلك ،تقدم مدينة هابو للنظر قصرها الذى يتكون من طابقين ،صروحها الضخمة ساحة الألعاب الواسعة .أما معبد الجنوب الصغير، فيتلاشى بعيدا فى الضباب ،وعلى الجانب الآخر من النيل ،يظهر الكرنك بمسلاته ،وأعمدته العالية ومحيط أنقاضه الكبير وتقع الأقصر على تخوم هذا البلد ،وتتجاوز مسلاتها الجميلة ومبانيها الضخمة بكثير المنازل العربية التى نكاد لا نراها ،ويظل النيل الرائع يتابع سيره المتعرج وسط هذا السهل الجميل الذى يبدو أن النيل يروق له أن يرويه .

وتمنح الجزر التى كونها ،والقنوات التى يملؤها خلال فصل الفيضان بمياهه النضارة والحياة إلى هذه اللوحة التى يكاد النظر أن يحيط بضخامتها بصعوبة.

ونستسلم بطبيعة الحال إلى تأملات عميقة عندما نصل إلى أعلى نقطة تحاط بصمت الصحراوات الرهيب وتخضع للانطباع المعبر الذى تعطيه هذه الأطلال .

أين أصبح العصر الذى كان فيه أناس عديدون يبعثون الحياة فى هذه اللوحة الواسعة ؟ لقد كانت هذه الأحجار المحطمة، وبقايا الجرانيت المتفرقة فى كل اتجاه تكون مبان منتظمة ،وتماثيل آلهة وأبطال ،وكانت هذه الأعمدة ،المنهارة الآن ،تزين معابد كان يجملها الذهب والأحجار الرائعة[1] كانت تزخرف بالأثاث الفنى والقيم جدا [2] وكان هذا السهل الواسع مزروعا بشكل كبير قبل ذلك لدرجة أن رجال الدين القائمين على شعائر الموتى لم يكونوا يستطيعون أن يحتفظوا منه بجزء للمقابر كما كانت هذه الأرض الخصبة تنتج كثيرا من المحاصيل وتغذى القطعان العديدة ،وهنا كان يتم التبادل بين منتجات هذا البلد الخصيب وكل ما

---

(١) لوسيان، صور، ص ١٢، كليمنيس السكندرى، الكتاب الثالث، المقطع الثانى.

(٢) انظر اللوحتين ٨٩، ٩٢ لمقابر الملوك، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

تقدمه آسيا وأفريقيا والهند والجزيرة العربية من أقمشة فاخرة وعطور ثمينة[1].وهناك كانت تتجمع كل أسلاب الأعداء المهزومين ،والضرائب المفروضة على الشعوب المغلوبة والقرابين،التى تقدم فى معابد الآلهة .ولكن ما هو الإعجاب الذى يسيطر علينا أمام هؤلاء الطيبيين الذين مازالت مومياواتهم توجد بكاملها فى هذه المقابر العميقة وهم الذين كانوا عندما ننفض عنهم أكفانهم التى تغطيهم من كل جانب ،يخرجون من مقابرهم يلقون نظرة على الأرض التى زينوها بكثير من الآثار التى ما زالت تشهد بقاياها بقوة عبقرية من رفعوا بناءها؛ أى مشهد خاو ومعزول يمكن أن يلتفت النظر؟! ولم يعد يمكن أن نرى فى هذه الأماكن التى كان يتحرك فيها قديما حشد نشط وكبير إلا بعض الكسالى الذين أرهقهم الاستبداد وهم يتجولون فى مكان مدينة مشهورة .هنا كان يوجد سكان عظماء ،أبناء حضارة كاملة لم تعد ترى العين منها إلا أكواخا بائسة بنيت بلا فن .وقد ترى مسكن الملوك وقد تحول إلى مأوى للحيوانات البرية و يظهر ابن آوى الذى يُطارد فى الخلوات التى اختارها فجأة فى أعلى قمة من الأنقاض .نرى كذلك قدس الأقداس المعابد وقد أصبح خلوة للزواحف القذرة وللحيوانات الكريهة التى لا يسعدها إلا ظلمة الليل البهيم .وقد ترى الأعين كذلك المعابد وقد تحولت إلى بؤر للموبقات ،وكذلك الحقول غير المنتجة والمهجورة ،والساكن الأبله الذى يقصر كل متعته على جمع قليل من الذهب الذى يبحث عبثا عن سرقته من موظفى حكومة بربرية استبدادية ،وعندما نصعد هذا الجبل الذى يسيطر على كل الأفق ،نسير فوق الأرض بأحاسيس موضوعية ،فإننا نحكم على الثروات ومجرى الأشياء الإنسانية ! ما الذى جعل مدينة كهذه تصبح غنية وقوية وتخضع العالم لتأثير أفكارها الدينية ،وتحيل أغنى بلاد العالم تابعة لتجارتها ؟ ما الذى ساعدها فى وضع أسس الحضارة الأولى وفى حمل عظمة أسلحتها للبلاد البعيدة وازدهار العلوم والفنون،إذا كانت البربرية والغلظة هى التى تخلف التأثير النافع لحكومة حامية ،وإذا لم يعد يوجد من المعجزات الكثيرة إلا ذكريات

---

(٢) تاسيت، حوليات، الكتاب الثانى.

ربما تمحى ذات يوم من التراث الإنسانى فياله من سعيد شعب طيبة القديم هذا بين الشعوب الأخرى؛ لأنه يعيش فى ظل مناخ ملائم لحفظ هذه الآثار ! كم من الأمم اندثرت دون أن تترك أى أثر لوجودها ! ولكن يبدو أن الطبيعة تحالفت مع المصريين وساعدتهم فى وجهات نظرهم الكبيرة والعميقة أو بالأحرى فهذا الشعب الملاحظ بطبيعته عرف أن كل شىء فى وطنه كان يهدف إلى تخليد الآثار و كانت عندهم الجرأة ليفكروا فيها والجسارة ليقوموا بإنجازها .وعلى ذلك فليس عبثا أنهم نفذوا فى باطن الأرض أعمالا غاية فى الكمال ربما تكون أكثر من التى ارتفعت فوق سطح الأرض وليس عبثا كذلك أخذهم صخور الجبال ليشكلوا منها معابد ويصنعوا منها تماثيل ومسلات ضخمة .وإذا كانت كل هذه الآثار التى رفع الشعب المصرى بناءها لا توجد بكاملها فقد ظل الكثير منها ليثبت أن الصناعة البشرية يمكن أن تصارع بشكل كبير عوادى الزمان وتواجه بدرجة لا يمكن تخطيها تخريب الغزاة المدمرين .تلك نظرة عامة على طيبة الشهيرة التى كان من الممكن أن نبحث عبثا عن إعطاء فكرة صحيحة عنها،إذا لم نكن قد تجولنا فى قصورها ومعابدها أطلالها الرائعة التى ما زالت تبعث على الفخر وهى التى تعرف بشكل ضيق حتى أيامنا هذه .هل هناك شىء أكثر إعجازا من الإجمال الذى يقدمه كل ما سبق لعينى الرحالة الذى استطاع الوصول إلى الأماكن التى تخفى هذه الأشياء .

وقد دفع الجنرالات الفرنسيون والجنود أنفسهم ضريبة الإعجاب الأكثر كلفة عندما رأوا هذا المشهد الرائع. وقد احتفل بأحد أعيادنا الأكثر أهمية على أطلال أقدم المدن .وحينئذ خطب جنرال متمرس[1] فى قواته وسط أفسح معابد

(١) هو الجنرال بليارد قائد أقاليم مصر العليا وقد أثنى كل أعضاء اللجنة على التسهيلات التى أعطيت لهم ليكرسوا أنفسهم لدراسة الآثار القديمة، ولكننا شعرنا خاصة بعطف هذا الجنرال ويتحتم علينا هنا أن ندين له بالعرفان.

طيبة ،وعندئذ تجددت صيحات النصر والاستبشار ،وبهذا دوت فى هذه الأطلال التى يسودها الصمت منذ أمد بعيد ضوضاء المدفعية التى لم تسمع أبدا فى محيط هذا المكان .

وبعد أن ألقينا نظرة عامة على كل هذه الآثار، سنقوم بدراسة التفاصيل المهمة التى تعطيها، ونعرف فى كل أجزائها الأشياء التى أثارت اهتمامنا وفضولنا إلى أعلى درجة .

القسم الأول

وصف مباني ومضمار مدينة هابو

بقلم: جولوا وديفيلييه مهندسا الطرق والكباري

المبحث الأول: سور وهضبة مدينة هابو الصناعية

تقع مدينة هابو أسفل خط الطول ٣٢ ١٧ ٤٠ وخط عرض شمالى٥٨/ ٤٢° ٢٥//وتدل الهضبة المرتفعة جدا والمغطاة بتلال من الأنقاض الموجودة على تخوم الأرض المزروعة من بعيد على بقايا مدينة قديمة .ولا يمكن أن نرى أرضا أكثر جدباً من تلك التى ترتفع عليها هذه الأنقاض .

فقلما نرى فيها زرعا .فلا يحيط بمدينة هابو إلا الرمل .وحصى مستدير وبقايا أحجار جيرية منفصلة عن السلسلة الليبية وبعض مجارى السيول التى شكلتها أمطار العاصفة التى تسقط على الجبال. ها هى الصورة التى تقدمها منطقة مدينة هابو .أما الهضبة الصناعية التى ترتفع عليها الآثار فتمتد ناحية سفح سلسلة الجبال الليبية التى تعد جزءا أساسيا فيها .ويمكن أن يصل محيطها المأخوذ على طول الأنقاض إلى ألف وستمائة متر[1].وعندما نتجول فيها

---

(١) ثمانمائة واحدى وعشرون قامة.

سنتعرف فورا فى أماكن مختلفة على وجود سور كبير بنى جزء منه بالأحجار الرملية وجزء منه بالطوب النيئ.وكان يحيط هذا السور بداية فى البداية بمبان ما زال يوجد منها بقايا رائعة .ومن المحتمل أن هذا السور كان منتظما .فالأنقاض المدفون تحتها الآن لا تسمح لنا أن نؤكد ذلك بطريقة إيجابية .ولكن عدم تساوى الأرض نفسها يدل على ذلك بشكل كاف.إنه مربع يمكن أن يصل طول ضلعه إلى ثلاثمائة متر(١). وقد بنى بالتوازى للجدران الخارجية للآثار التى يحيط بها من كل جانب ويقع جزء السور الذى بنى من الحجر الرملى فى الشمال الشرقى فى مواجهة النيل ويصل طوله إلى أربعة وتسعين مترا (٢).كما أن السور كله مسنن من أعلى ويحتمل أن يكون كل الجزء المطل على النيل قد بنى بالحجر الرملى لأنه مازالت هناك أجزاء مسننة فوق الأنقاض فى الجانب الأخر من الآثار فى الجنوب الغربى المقصورة أمام تظهر وهى تشبه تلك التى توجد فى نقوش المصريين فوق الأبراج والحصون المحاصرة .ونلاحظ بهذه المناسبة أنه من المحتمل ألا يكون هدف أسوار المصريين هو عزل الآثار فحسب ولكنها كانت تستخدم كذلك كمتاريس لحمايتهم من غارات العدو.وهنا كان هنا يتجمع من كانت له علاقة مباشرة بشخص الملوك والديانة لكى يدافعوا عن أغلى شىء عندهم وهو الدين والحكومة .

المبحث الثانى :مداخل معبد مدينة هابو الضخمة(٣).

لكى نسير بنظام فى وصف الآثار التى فحصناها فإننا سنبدأ بتلك التى تظهر أمام الرحالة عندما يصلون إلى مدينة هابو بعد عبور سهل طيبة .فندخل أولا إلى فضاء مستطيل مغلق ثلاثة جوانب بجدران يظهر جانبها الخارجى

(١) تسعمائة وثلاثة وعشرين قدما.

(٢) ثمان وأربعون قامة.

(٣) لقد أخذت التسمية (مدخل المعبد) لكى نميز مجموع الأفنية الصروح التى تسبق المبانى المصرية وقد استخدم الإغريق والرومان هذه التسمية سواء فى وصف الآثار المصرية التى نقلوها إلينا أو فى الكتابات التى نقشوها على المبانى نفسها. لمعرفة تفصيلات أكثر يمكن الرجوع إلى المبحث الثامن الخاص بوصف الكرنك من هذا الفصل.

مـائلا وقـد توجت بكورنيش نلاحظ أسـفله إطاراً بامـتـداد حـائط السـور وبطول زواياه .وقـد اخـتـرق الحـائط الأول الذى يقـابل النيل باب يبلغ عـرضـه خـمـسـة أمتار[١] .

أمـا إطار البـاب الذى يرتفع عن السـور، فهو بارز من الجـانبـين ويغلق الفـضـاء المســتطيل من الـداخل ببنـاء لم يتم إنجــازه : يرتكز هـذا البـنـاء على صـف من ثمانية أعمدة وضعت أمام صرح كبير يساوى ارتفاعه عرض السور .

وتدخل هذه الأعـمـدة حتى منتـصـف ارتفـاعـهـا فى سـتـائـر حـجـرية يسـاوى سمكها قطر الأعمدة نفسه .وتترك فيما بينها فاصلا يظهر منه جزء من جذع العـمود .وتتـسـاوى جـمـيع الجـدران الـتى بين الأعـمـدة باسـتـثناء مـسـاحـة الجـزء الأوسط فهو ضعف الأجزاء الأخرى .

ويزين اثنـان فـقـط مـن هـذه الأعـمـدة بالـتـيـجـان وهـمـا اللذان يـحـدان الجـزء الأوسط. أما جذع هذان العمودان، فيدخل جزء منه فى حوائط الفاصل والجزء الآخـر فـى ضلعى البـاب .والجـذع أملس تمامـا. ولكن تيـجـان الأعـمـدة ليـست كذلك.فبخلاف النباتات المختلفة التى تزينهـا تعطى أيضا ألوانا حية ولامعة لون بها نحتها .أما الأعمدة الأخرى، فلم يتم الانتهاء منها والحال نفسه مع الستائر الحجرية التى تتداخل فيها حتى أنها لا ترتفع عنها .وقد أتاحت لنا حالة عدم الاكتمال هذه أن نؤكد ما لاحظناه فى مكان آخر حول الكيفية التى كان الصناع المصريون يعدون بها نقوشهم .وفى الواقع فإن حجم هذه الحوائط قد تناقص .فلقد صنعت فيها مجموعة من الكرانيش .ونقبنا عن الجزء الذى كان يجب أن تنحت فيه الثعابين التى كانت تعلوها عادة .أما الأطر التى كانت تحيط بالنقوش، فقد نفذها عمال عند أكفاء تماماً .بانتظار أيدى أكثر مهارة لتعطيها الاستدارة وتزخرفها .

وهناك بابان وضعا فى الواجهات الجانبية لحائط السور استندت دعائمها على أعمدة الأطراف. وهذه الأبواب لها إطرها وكرانيشها من الداخل والخارج .

---

(١) خمسة عشر قدما وأربع بوصات.

أما فى الزوايا الخارجية للصرح. فيرتفع عمودان لهم نفس قطر العمودين الذين تحدثنا عنهما .وقد أدخل هذان العمودان فى دعائم البابين الجانبيين للممر الذى تشكله الأعمدة .

وتبدو هذه الأبنية التى لم تنته وكأنها من فترة لاحقة لفترة آثار مدينة هابو الأخرى. ويدفعنا موقعها خارج السور العام بطبيعة الحال إلى التفكير فى ذلك .ولكن حالتها واستواءها يبتعدان قليلا عن أسلوب الآثار فى العصر القديم .وتقدم لنا النموذج الوحيد للأعمدة المطابقة لزوايا صرح بشكل غريب وغير معقول .

هل كان الممر المكون من الصرح فى الأمام لا بد أن يغطَّى أو أن الأعمدة كان لا بد أن تظل منفصلة ؟ هذا شىء يصعب تحديده .ففى الحالة الأولى.ربما كانت هناك طبليات مرتفعة جدا وضعت على الأعمدة لكى تستطيع الأعتاب التى تحملها الأعمدة أن تتحمل أحد أطراف حجارة السقف .أما الطرف الآخر فيستقر على الصرح .أما فى الحالة الثانية، فكان من الممكن أن يعلو الأعمدة طبليات أقل ارتفاعا يمكن أن تحمل بعض الأشياء الخاصة بالعبادة المصرية .وقد يكون من الممكن كذلك .وهذا ما يبدو بالنسبة لنا أكثر احتمالا وأكثر تناسبا مع أسلوب آثار مصرر القديمة أن لا تدعم هذه الأعمدة السقف ولكن وظيفتها كانت العتب والكورنيش على الطبليات التى تعلوها .

كما هو الحال فى الجدار المكشوف لمعبد أرمنت(١). وفى البناء الذى يقع شرقى فيلة .

ويسد الباب الفاصل بين عمودى الوسط بحجارة كبيرة .فالقوائم نفسها التى تهدمت تغلق الممر .فجميع هذه المواد كانت مجهزة لأن تستخدم .أو ربما أنها عندما استخدمت سابقا قد سقطت من مكانها الأول. وفى الواقع فوسط هذه الحجارة اكتشفنا منها ما يحمل أشكالا أو نقوشا (٢).ويظهر بعضها وقد استخدم

---

(١) انظر اللوحتين ٢٦ ، ٩٤ ، المجلد الأول من لوحات العصور القديمة .

(٢) انظر اللوحة ٩ ، الشكلين ٣، ٤ ، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

كخرجات للسطح[1]. ونتعرف فيها على العتب والشريط وجزء من الكورنيش وربما كان ذلك تتويج الفاصل بين عمودى وسط الممر كما أن الكورنيش والشريط كانا على الطراز المصرى لكن الأمر ليس كذلك فى النقوش التى تزخرف العتب ونلاحظ فيها أطر تحوى أشكالا تبتعد تماما عن هذا الطراز رغم أن هذا الشكل يحتفظ ببعض صفات الآلهة المصرية .

فنرى مثلا لحية تشبه كثيرا لحية تيفون أما نمط غطاء الرأس فيبدو لنا أنه يشبه تماما أغطية رأس الآلهة فى مصر القديمة وهذا هو بلا شك شكل باكوس وكانت الفواصل التى تفصل بين الحليات على هيئة أفرع شجرة عنب محملة بالأوراق والثمار .

وهناك أحجار أخرى[2] تبدو لنا كبقايا أعتاب وتقدم نقوشا تمثل نباتات مصرية؛ وقد فصل بينها بحليات يظهر فيها إلا أنه من نفس الطراز الذى تحدثنا عنه من ذى قبل ونميل إلى أن نتعرف على ديان[*] من الهلال الذى يرتفع فوق رأس أحدهما ولغطاء الرأس شبه كبير بأغطية رأس الألهة المصرية ولا يختلف الشكل الآخر عن الأول إلا بالريش.الذى يعلو رأسه وقد نقش على الفاصل بين العمودين يمينا زهور وبراعم اللوتس ،والرمان وورق العنب والبرتقال وعلى اليسار نجد زهور اللوتس الكبيرة تخرج منها براعم وزهور هذا النبات ومن الصعب ألا نتعرف من هذه النقوش على عمل الشعوب الذين أصبحوا حكام مصر عندما تخلت البلاد عن ازدهارها القديم وأصبحت حكومتها بلا قوة ولا طاقة وسقطت فى أيدى أجنبية ويبدو لنا ممكنا جدا أن تكون غاية هذه النقوش هى زخرفة وإنهاء الممر الذى تحدثنا عنه وهو الذى لم يكن لينفذ إلا فى زمن العمارة المصرية الجميلة .

ويبلغ طول الصرح الذى يغلق الممر سبعة وثلاثين مترا[3] .أما الباب الذى أقيم عليها فله نفس ارتفاع باقى المبنى .خرجة السطح بحجم كبير والكورنيش

---

(١) نفسه ، شكل ٤ .

(٢) انظر اللوحة ٩، شكل ٣، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(*) أحد آلهة الرومان وهى إلهة الصيد (المترجم).

(٣) مائة وثلاثة عشر قدما وعشر بوصات.

مزين بحذوز وبقرص مجنح على جانبيه حيتا كوبرا .ولا زالت النقوش تتمتع بألوانه الزاهية .كما يزخرف عتب و قوائم الباب بنقوش تشمل لوحات تتكون من شكلين .وتمثل هذه اللوحات القرابين التى يقدمها الكهنة للآلهة المصرية وقد أحيطت بخراطيش .ويشابه تصميم باب الصرح تصميم كل الأبواب المصرية فقد قسم إلى ثلاثة أجزاء.أما واجهة الجدار فهى ملساء ومجردة من الحروف الهيروغليفية وكان مصراعى الباب الذى يغلق المدخل يتداخلان فى الجزء الأوسط وقد تم الإنتهاء من بناء الصرح فى الخارج وعلى الجوانب ؛ ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لواجهة الجدار المقابل الذى يتصل بعرض قائمى الباب بجزء من سمك حوائط الصرح البارزة .وقد أتاح لنا هذا التأكد على أن هذا المبنى قد تم بناؤه بأنقاض أثار مصرية أخرى .وفى حقيقة الأمر فإننا نرى فيه بعض الأحجار التى تحمل حروفا هيروغليفية و كان علينا أن ننتبه إلى أن نبرزها قد حفرت كل اطراها بغرض أن تبين للعامل ماذا كان يجب أن يحذفه كى يشكل زخرفة جديدة تهدف إلى وضع رموز هيروغليفية أخرى .وهناك واجهة متراجعة تشكلها الحوائط البارزة وباب الصرح .وهذه الواجهة .لم يتم الإنتهاء منها .لا تمثل على العكس من ذلك إلا أحجارا متراجعة وأحجارا بارزة وبعضها موضوع فوق بعض وقد رصت بلا فن .وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الصرح كان لا يجب أن يظل على هذه الحالة .ويدفعنا القياس إلا الاعتقاد بأن الواجهة المتراجعة التى تحدثنا عنها لتونا - إذا كان المبنى قد تم الانتهاء منه - كان من الممكن أن تحوى غرفات وسلالم كما نراه فى الصروح الأخرى .وهناك شىء جدير بالملاحظة لم ندركه فى أى مكان آخر .وهو أنه قد استخدم فى البناء فى مواد خام من الأحجار الجيرية والرملية[1] .ويبدوا لنا أن كل هذه المنشآت التى وصفناها قد أنجزت بعد وقت ما لتستخدم كمداخل تؤدى إلى المعبد الصغير الذى يأتى مباشرة .

---

(١) ندين بهذه الملاحظة لزميلنا السيد كوتل الذى فحص بعناية بناء المبانى القديمة، ونعتقد أن علينا أن ننبه القراء إلى أنه فى كل مرة - خلال حديثنا - لن نذكر طبيعة المواد المستخدمة فى بناء الآثار التى سنصفها . ويجب أن يكون مفهوما أن هذه المواد هى الحجر الرملى. وسنهتم كذلك بذكر الحجر الجيرى والجرانيت على وجه الخصوص لأن استعمالها كان أقل شيوعا .

أما حالة عدم الاكتمال ولون الأحجار الأبيض الناجع التى استخدمت فإنها تهدف إلى إعطاء الاعتقاد بأنها جديدة .

ونلاحظ عندما نخرج من تحت هذا الصرح فى المواجهة وعلى مسافة خمسة عشر مترا[١] بناء آخر مشابها أقل طولا وأقل عرضا بكثير وقد زين بابه بالحروف الهيروغليفية وبأشكال رمزية وبالقرب من العتب وعلى الدعامتين نقش بارز لاثنين من أشكال أبى الهول بجسد أسد ورأس آدمى وهما يمسكان بين القائمين الأماميين إناء :غطاؤه على شكل رأس كبش تعلوه أفعى وقد غطيت رؤوس الأشكال بتاج فوقه أفعى أخرى .أما الإفريز الذى يزين العتب فهو يتكون من لوحتين تفصلهما سطور من الحروف الهيروغليفية، ونرى على كل جانب منها أشكال حربوقراط وقد التصقت سيقانها الواحدة بالأخرى. وغطيت تماما برداء تخرج منه فقط اليدان اللتان تمسكان نوعا من الصولجانات والمذبة وعلامة الحياة كما يوجد على الرأس قرص يحمله هلال وتأتى بعد ذلك أشكال النساء اللاتى يرتدين رداء طويلا ويمسكن فى يد صولجانا ينتهى بزهرة اللوتس وفى الأخرى علامة الحياة ولهن أغطية رأس يعلوها تاج. وعلى طرفى الإفريز نرى من كل جانب شكلا جالسا غطاء رأسه مستدير الشكل، يقدم علامة الحياة أمام فم شخصية أخرى رأسها عار وذراعاها مفرودتان. أما الفاصل بين الصرحين فقد ملىء من ناحية الشمال الشرقى بأنقاض منازل بنيت بالطوب النيئ وللكثرة الملحوظة من صلبان ورموز الديانة المسيحية التى حلت فى أماكن كثيرة محل الحروف الهيروغليفية، فإن علينا أن نعتقد أن آخر من سكنوا هذه الأماكن كانوا من المسيحيين وأنهم أحد أسباب التخريب الذى ارتكب هناك .

وعندما نمر تحت باب الصرح الثانى ندخل إلى الفناء الذى توجد جدران سوره كاملة. وقد بنيت هذه الجدران فى زمن يلى الصرح وتنتهى بزاوية

---

(١) ستة واربعون قدما تقريبا .

مستقيمة. لأنها تخفى نقوشها نقشت عليها .وموضوع هذه النقوش الذى نجده تقريبا على كل المبانى من هذا النوع هو مقدم القرابين الذى يمسك مجموعة من الأشكال الجاثية من شعورها .ويستعد هذا الملك لأن يضرب بمقمعة سلحت بها يده اليمنى .

وعلاوة على ذلك، فإن الواجهة الخارجية للسور ليست مزخرفة .ونرى فى وسط حائط السور فى الشمال الشرقى كتلا ضخمة من الجرانيت الأحمر التى يبدو أنها خصصت لتشكيل أطر الأبواب .وكانت كذلك جزءا من آثار أخرى .وهذا ما لا نشك فيه عندما نعرف أن الحروف الهيروغليفية القديمة قد محيت حلت محلها حروف جديدة .ويخترق جدارى السور الجانبيين باب، فباب الجنوب الغربى يقابل باب آخر ضخم يبدو أنه قد بنى ليكون حلقة وصل بين المبانى التى نتحدث عنها هنا البناء الذى يتكون من طابقين و سنصفه فيما بعد .وقد زخرف حجر ضخم يتوج هذا البناء الذى ردم جزء كبير منه بقرص مجنح حيتين على كل جانب، وهى زخرفة استخدمت دائما فوق الأبواب .

المبحث الثالث: معبد مدينة هابو

يوجد فى داخل الفناء معبد صغير محاط برواق يحوى دعامات مربعة يُكَون أربعة منها الواجهة: وتعتبر الدعامتان اللتان تحدان الجزء الأوسط أوسع مَن الاثنتين الأخريين، وقد وضع عندهما باب المدخل .ونلاحظ تحت هذا الرواق فى الزوايا الأربعة عمودا ذا ثمان أضلاع زخرفت بالحروف الهيروغليفية من أعلى إلى أسفل .

وليس لهذه الأعمدة تيجان .ولكن يعلوها طبلية مربعة تستقر عليها مباشرة أحجار السقف .وهذه دعامات ضرورية أقيمت بلا فن لكى تقلل ثقل الأحجار .وعندما كان المصريون القدماء ينقشون عليها حروفا هيروغليفية .فإنهم أرادوا أن ينفذوها بطابع فنهم المعمارى .ويحدث استخدام الدعامات أثرا غير مريح للعين .وما زال يصعب التعود على رؤية أروقة[1] تحوى دعامات مشابهة

---

(١) انظر اللوحة ٤، شكل ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

لاسيما عندما لا تكون منتظمة ومتناسقة كما هو الحال هنا وعلى الرغم من عدم وجود التناسق عرفنا الضرورة التى استخدمت فيها ويلاحظ بلا شك أن أحجار السقف كانت تهدد بأن تتحطم بسبب ثقلها كما هو الحال هنا وهذه الدعامات يجب أن تظهر على وجه الخصوص فى الزوايا حيث كان للمواد المستخدمة أحجام كبيرة ويحدث أيضا أنه بدلا من أن نستخدم حجرا واحدا فى الزوايا نستخدم أكثر من واحد بحجم أقل ويكون من الضرورى أن تستند أطرافها على نقطة ارتكاز وسط وهذا يحملنا على الاعتقاد بأننا سنضطر فى بناء رواق المعبد إلى استخدام المواد التى تحت أيدينا .لأننا لا نستطيع أن نفترض أن المصريين لم يكن عندهم سهولة فى أن يستخدموا مواد بحجم مناسب. ومع ذلك فلا نرى أنه يمكن أن نحافظ خطئا على تناسق مزعج كهذا .

أما الدعامات التى تشكل واجهة المعبد، فزخرفت بنقوش مشابهة للتى توجد فى معبد ألفنتين[1] فهى تشمل لوحات مؤلفة من أشكال واقفة بعضها يحمل رؤوس حيوانات مثل ابن آوى والصقر والبعض الآخر يحمل رؤوسا بشرية ويحمل أول هذه الأشكال فى يده علامة الحياة وأحيانا مقمعة يمسك بها فى وضع أفقى ويبدو هذا الشكل وكأنه الإله الذى توجه إليه التحيات حيث إن غطاء رأسه يختلف فى اللوحات المختلفة .أما الشكل الثانى، فهو الذى يقدم القرابين، فأحيانا تكون له يد يمنى توضع على كتف الشكل الأول وأحيانا يسانده بمرفق يد ويعطيه بالأخرى عند فمه علامة الحياة وقد ارتدت هذه الشخصيات نوعان من المئازر الضيقة غالبا والقصيرة دائما وعندما يكون هذا المئزر فضفاضا فإنه وينتهى فى الأمام وفى الجزء الأسفل بزاوية حادة جدا.

ويوجد تحت الرواق الذى يطل على الشمال الشرقى موضوعات أخرى منقوشة نلاحظ من بينها على وجه الخصوص حريوقراط[*] رمز الخصوبة : له ساقان تلتصق إحداهما بالأخرى وغطاء رأسه عبارة عن تاج مكون من سيفين مستديرين ومغطى برداء كهنوتى لاصق يمر من خلاله عضو الذكورة ويوجد

---

(١) انظر اللوحة ٣٦، الأشكال ٢، ٣، ٤، المجلد الأول من لوحات العصور القديمة.

(*) يشير الكاتب هنا إلى الرب مين (المراجع).

أمامه شخصية مهمة يعلو رأسها تاج كبير ـوهو رجل من طبقة عالية كاهنا بلا شك ـوكان جسده منحنيا إلى الأمام فى وضع من يقوم بحرث الأرض بآلة تحمل شكل T يمسكها من الجانب الصغير ـوهذه الأداة التى لم تكن إلا المعزقة لم تر فحسب فى اللوحة التى نتناولها الآن ؛ بل نجدها قد استخدمت فى كل مشاهد الزراعة المنقوشة والمرسومة فى المقابر ،ولا سيما فى المشاهد التى جمعناها.[1] بحيث إننا لا نشك فى استخدامها ـوإذا لم نكن نعرف سابقا ـ كم كانت الزراعة ـ وهى أول الفنون جميعها فى القمة عند المصريين ـفاللوحة التى وضعناها قد تؤكد ذلك بما لا يدع مجالا للشك ـوقد كانت هذه الأداة المستخدمة فى خط الشقوق والتى تمثل ـ مع تغيرات طفيفة ـ المحراث المصرى فى أيدى الآلهة غالبا ـومن الأمثلة الأكثر أهمية التى نستطيع أن نعطيها ـسنذكر تمثال صغير عثرنا عليه بأنفسنا من مقابر الملوك.[2]ـفهو يحمل خلاف المعزقة التى فى إحدى يديه كيسا معلقا بجدائل يشبه الكيس الذى يمسكه من يرمى البذور فى الشقوق التى أحدثها المحراث فى مشاهد الزراعة الموجودة فى الكاب[3] ولا يترك هذا التقارب مطلقا أى شك حول السمة الأساسية له[4].

ونرى فى مكان آخر من الرواق رجلا يبدو وكأنه يحتضن عضو التناسل لحريوقراط .

كما يوجد على الأطراف الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية لواجهة المعبد ـوتحت الرواق بابان بين دعامتين تؤديان إلى غرفتين مردومتين تماما الآن ـفالحجرة الأولى الشمالية تبلغ ثلاثة أمتار طولا.[1] وخمسة أمتار عرضا[2] وليس على جدرانها أى رسم ـولكن يوجد بعض الكتابات القبطية .أما الغرفة التى على اليمين، فطولها تسعة أمتار.[3] وعرضها خمسة[4]ـولها فتحتان على الواجهتين الجانبيتين بعيدا عن جدران النهاية بقليل ـويدعم سقفها عمودان

---

(١) تسعة أقدام.

(٢) خمسة عشر قدما.

(٣) سبعة وعشرون قدما.

(٤) خمسة عشر قدما.

يعلوهما تاج على شكل أزهار اللوتس .كما يوجد فى أعلى طبلية مربعة تحمل العتب مباشرة .وتضىء هذه الحجرة فى الجنوب الشرقى أربع نوافذ يبلغ ارتفاع الواحدة منها أربعة وستين سنتيمترا[١] وعرضها واحد وتسعون سنتيمترا.[٢] ويغلق هذه النوافذ ثلاثة قضبان عمودية من الأحجار ولا تسمح بدخول الضوء إلا ما كان ضروريا لينتشر نورا خافتا .وتمتلئ هذه الغرفة بكتابات قبطية نسخ بعضها السيد فيلوتو ونجد كذلك كتابات مرسومة بحروف مشابهة لحروف الكتابة الوسط فى حجر رشيد .وتجعلنا الكلمة الاغريقية تماما التى نقرأها فى إحدى الكتابات نعتقد أن هذا المعبد استخدم كدير فى العصور الأولى للمسيحية .وهكذا فإن هذا البناء الذى خصصه المصريون القدماء لعبادة الإله وهو الذى سكنه الكهنة قد استعاد بعد انتهاء حكومة ودين مصر غرضا مشابها للذى كان قد بنى من أجله .

وقدس الأقداس بالمعبد مكشوف بالكامل تقريباً .ويوجد حجران من السقف فى الطرف الغربى .ويجعلنا هذا والتشابه مع الأبنية الأخرى أن نعتقد أنه كان مغطى بالكامل رغم أننا لم نكن مستعدين فى البداية لأن نعتنق هذا الرأى[٣] ونجد فى داخل الرواق ست غرف صغيرة مظلمة بنيت داخل بناء تمثل حوائطه الجانبية امتدادا لدعامات أروقة المعبد .

وندخل إلى الحجرة الأولى عن طريق باب مفتوح على محور المعبد .ويبلغ طول هذه الحجرة خمسة أمتار طولا.[٤] و عرضها أربعة أمتار،[٥] أما الحجرة التالية فلها الطول نفسه. ولكنها أقل عمقا .وندخل بعد ذلك إلى الجرتين الجانبيتن من ناحية اليسار عن طريق باب موجود فى الغرفة الأولى .أما الحجريان الجانبيتان من ناحية اليمين .فالأولى مخرج تحت الرواق .والثانية باب

---

(١) قدمان.

(٢) أربع وثلاثون بوصة.

(٣) فى النقش انظر شكل ٤ عند C، واللوحة ١٠٤، وقد ذكرت الـ Cella بدون سقف.

(٤) خمس عشر قدما.

(٥) اثنا عشر قدما.

يصل بالغرفة الوسطى .وقد زخرفت كل هذه الغرف بلوحات وحروف هيروغليفية منقوشة .وعلاوة على ذلك تحتوى الغرفة التى توجد فى الداخل يمينا على مقصورة من الجرانيت الأحمر يصل طولها إلى مترين.[١] وعرضها إلى متر واحد.[٢] وأكثر من متر ارتفاعا .وقد سقطت هذه المقصورة ولا نرى منها إلا واجهتها الخلفية يوجد كسر عند ربع طولها تقريبا .وقد غطيت هذه المقصورة جزئيا تحت الأنقاض والبقايا التى تراكمت فيالمعبد .ولم يكن ممكنا بالنسبة لنا أن نؤكد بطريقة إيجابية ما إذا كانت هذه المقصورة هى أحدى المقاصير التى كانت توجد عادة فى قدس الأقداس كانت تحوى الحيوانات المقدسة .وقد أشار إليها بعض الرحالة[٣] الذين سبقونا والعديد من زملائنا[٤] على أنها تابوت حجرى .وقد ينتج عن ذلك أن الغرفة التى تضم هذا التابوت قد خصصت للدفن .ويتركنا القياس حيرى بين هذا الرأى أو ذاك[٥].

أما الغرفة الجانبية على اليمين.التى يوجد مدخلها تحت الرواق فيبلغ طولها خمسة أمتار .وعرضها ثلاثة. وتمتلىء جدرانها بنقوش نرى منها أشكالا متجاورة واقفة تحمل القربان المخصص للإله الذى يوجد فى النهاية. وأمام هذا الشكل .هناك ثلاثة أشكال جاثية لأشخاص يبدوا وكأنهم يقدمون له هذه القرابين .وعلاوة على ذلك .نلاحظ شخصيتين أحدهما يمسك شرائط .والآخر يترك سائلا يسقط من إناء ذى شكل رائع .ويتوزع على جزئين ويملأ إنائين صغيرتين يحملهما شكل جاث فى يديه .

وفى الأعلى .هناك قرابين كثيرة يسبقها شخصيات أحدهما يمسك عريش المحراث .والأخر لفة بردى .والشخصية الثالثة تصب الماء على المذبح الذى يوجد فيه شكل جاث يضع يديه عليه .

---

(١) ستة أقدام وبوصة واحدة.

(٢) ثلاثة اقدام.

(٣) جرانجيه: مذكرات رحلة قام بها إلى مصر عام ١٧٣٠ ص ٦٧.

(٤) أشار إلى ذلك السيدان فيلوتو وجومار يومياتهما.

(٥) انظر وصف معبد إيزيس الصغير فى غرب معبد رمسيس الثانى وما نقوله عن المدافن داخل المعابد، المبحث الرابع من هذا الفصل.

وفى الشمال الغربى للمعبد يوجد حوض مربع.[١] ربما كان يستخدم كمقياس للنيل وهو الذى كان يعطى الماء الضرورى للتطهر والقرابين .وقد اكتشفت الحفائر التى أجريت فى أحد زوايا هذا الحوض تمثالا جالساً من الجرانيت الأسود محطم بشكل كبير .ولهذا التمثال رأس أسد ويشبه تلك التماثيل التى وجدناها بعدد كبير على ضفاف حوض الكرنك[٢] هل يمكن أن يكون هناك تماثيل مشابهة فى الزوايا الأخرى ؟ هذا افتراض قد يمكن للحفائر وحدها أن تلغيه أو تؤكده .

وعلى مسافة ليست بعيدة من هنا نجد قطعا من تمثالين ضخمين من الجرانيت قد تحطما وسقطا .ويمكن أن يصل حجم هذه القطع إلى اثنى عشر مترا .[٣] وتلتصق الأذرع بالجسد .وهى على هيئة أشكال مستمدة للسير وتزين مداخل مبنى كبير مهدم أو مدفون تحت الأرض .

المبحث الرابع : برج مدينة هابو

يرتفع جنوب غربى الجزء الذى وصفناه بناء تختلف طبيعته عن طبيعة المعابد والأبنية المخصصة للعبادة .وهو برج مكون من طابقين وله نوافذ أكبر وأكثر مما نراه عادة فى الآثار الأخرى .ولأول وهلة صدمنا ببنائه وسط أبنية مدينة هابو الفاخرة .وارتبط بها ارتباطا شديدا لكى تكون مقرا اعتياديا للحاكم .ويؤكد أى فحص متعمق لهذا الأثر هذا الرأى تأكيدا تاما كما نرى .

وأمام البرج يقع الحائط التى يوجد على امتداد الواجهة الخارجية للصرح الأول .وقد طمر هذا الحائط تماما ولم نعد نلاحظ فوق الأطلال إلا الأجزاء المسننة التى يتوج بها .وهذا هو امتداد السور المبنى من الحجر الرملى الذى تحدثنا عنه قبل ذلك .ويخترق هذا الحائط باب كان يشكل المدخل الأول للبرج. وهناك مدخل ثان يتكون من بنائين مستطيلين يرتفعان بشكل هرمى وهما بارزان

---

(١) انظر الخريطة المساحية، اللوحة ٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر وصف الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٣) ستة وثلاثون قدما.

عن البرج الكبير ذاته .وربما تكون قد وصل بين هاتين الكتلتين باب اختفى الآن تحت الأنقاض.وهما يشكلان سويا.وقد وضع أساس هذه الأبراج عن طريق عتب على الجدار .كما نلاحظ على الجانبين فى الجزء العلوى اثنين من هذه اللوحات التى نراها فى كل مداخل المبانى المصرية .أما الموضوع الموجود على الجزء الأيمن ، فهو عقاب أربعة أسرى.لأن لحيتهم الطويلة دلت على أنهم أجانب. ويمسكهم الشخص الذى تهيأ للإجهاز عليهم باليد اليمنى من الذراع وسيضربهم بمقمعة يمسكها فى اليد اليسرى .ويشير الصقر الذى يحلق فوق رأسه إلى بطل مصرى .ويقع هذا المشهد أمام شخص مرتفع على منصه يبدو وكأنه يشجع على إتمام هذا العقاب. لموضوع نفسه قد نقش على الجزء الآخر بخلاف أن الأسرى مقيدون هنا من شعورهم. وتدل ملابسهم ووجوهم على أنهم مصريون .وتدل هاتان اللوحتان الرمزيتان بلا شك على أن الحاكم كان يعرف كيف يثأر من أعدائه ويعاقب الرعايا المتمردين على القوانين. وفى أعلى هاتين اللوحتين. توجد حروف هيروغليفية لم ننقلها. وكانت هذه الحروف تشير بكل تأكيد إلى موضوع هذه النقوش .ونلاحظ هنا أن النقوش لها بروز شديد وهذا ما يندر وجوده فى آثار مصر القديمة .

وإذا انتقلنا إلى الفضاء الذى يوجد بين البرجين الهرميين.فسوف نلاحظ أنواعا من النوافذ رسمت فتحاتها فقط .ويحمل البلاطات الداعمة حوامل مكونة من أربعة أشكال إنسانية لا نرى منها إلا نصف الجسد .وقد استلقت هذه الأشكال على البطن .وبيديها التى تستند بصعوبة على بلاطه سفلى .تبدو وكأنها تقوم بمجهود شاق لكى ترفع حملا يثقل كاهلها .ولا نرى إلا ذراعا واحدة للشكلين الأخيرين .ولهذه التماثيل صدر مغطى بدروع .وهذا ما يجعلنا نعتقد أن هؤلاء أسرى ظهروا فى وضع مزر وقد لونت الرؤوس والجزء الظاهر من الصدر والذراعين بشرائط مختلفة الألوان نميز من بينها الأحمر والأزرق والأخضر .وإذا فحصنا بعناية دعامات هذا النوع من النوافذ .سنميل إلى الاعتقاد بأنها تحمل بعض الأجزاء البرونزية.

وفى الواقع، فإن الفجوة التى نراها هناك وكل الأخاديد العمودية المفتوحة فى دعامات النوافذ قد استخدمت بكل تأكيد فى تثبيت الزخرفة والشعار المرفوع .ولن نترك هذا الموضوع دون ملاحظة أن أشكال الأسرى التى تشكل الحوامل يمكن أن تكون قد أوحت للإغريق بفكرة الدعامات التى تستند عليها التماثيل: ولهذا فمن الطبيعى أن يقودنا ذلك إلى وضع الفكرة التى نفنوها بدقة بأن يحملوا أجزاء المبنى على أشكال أعداء مهزومين .

وعندما نتقدم داخل الفضاء الذى يفتح بين البرجين المهرميين .نلاحظ أساسا مربعا يبدو أن شكله يدل على أنه كان مخصصا لحمل قائمى الباب .وفى الجزء الأعلى للواجهة توجد نافذتان يصل ارتفاعهما إلى متر ونصف تقريبا.[1] وعرضهما يبلغ مترا واحدا[2] وتتكرر هذه النوافذ بتناسق فى الخارج.وتضىء النوافذ الأربعة مساحة ضيقة يعتبر بالأحرى ممرا مفتوحا فى سمك الحائط أكثر منه غرفة مخصصة للسكنى .وهنا سنعثر _ بلا خطأ _ إذا قمنا بأعمال تنقيب .عن السلالم التى كانت تؤدى إلى الطوابق المختلفة للبرج الذى سنتناوله به بعد قليل .وتحت هاتين النافذتين على الجدران الخارجية فقط.نرى فى كل جانب[3] نافذة أخرى عرضها متران ونصف .وارتفاعها أربعة أمتار .وتضىء فى طابق سفلى نفس الممر الذى تحدثنا عنه .

ويرتفع بعد الأساس .جداران جانبيان عموديان من جهة وأخرى وقد زخرفا ببلاطتى دعم يحملهما أسرى مشابهتين لما وصفناه من قبل .كما نرى الجانب ثلاث نوافذ صغيرة مربعة تدخل الضوء إلى الأبنية .وهذا ما يؤكد كذلك الرأى الذى يقول أن هذه النوافذ الوهمية ذات الحوامل لم تكن تفتح أبداً ولكنها كانت تحمل زخارفا و رموزا يرتكز أساسها على بلاط داعم .

---

(١) أربعة أقدام وسبع بوصات.

(٢) ثلاثة أقدام.

(٣) انظر اللوحة ٤، شكل ٤، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

أما واجهات الجدران، فقد زينت بنقوش لم يتم الانتهاء منها .ونلاحظ فيها هنا وهناك صفوف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة وبدايات أفريز .ويجذب النظر شكل شاب بأجنحة وهو على هيئة العبادة وجاث أمام خرطوشتين، وأمام هذا الشكل توجد نجمة كبيرة.كما نرى واحدة أخرى بين الحروف الهيروغليفية التى توجد فوق يديه .ولا شىء أروع وأبسط من وضع هذا الشكل .وبدون اختراق لقواعد فن التصوير والمنظور فقد لا نجد فيه شيئا يقال .وهو يماثل شكل رئيس الملائكة الذى تراه فى لوحات كبار رسامى المدرسة الإيطالية .

أما فى الجزء الأسفل من الجدار .فهناك صف من الأفاعى تعلو رؤوسها أقراص وقد وضع هذا الصف فوق كورنيش بارز بعض الشىء .

ويستحق التوزيع غير المنتظم للنوافذ الملاحظة .ولا يمكن أن يبرر ذلك إلا الضرورة التى حتمت اضائة الممرات الضيقة جدا التى كانت تضم السلالم بشكل مناسب.

ويحتمل أن تكون هذه الفتحات قد أغلقت قديما بقضبان حجرية .ويتصل جناحا المبنى المتوافقان اللذان وصفناهما ببرج مربع يتكون من عدد من الطوابق .وكنا ندخل إلى الطابق الأرضى عن طريق باب مفتوح فى حائط الواجهة ويختفى الآن حتى العتب .وأعلى ذلك توجد نافذتان عرضهما أكثر من ارتفاعهما فى الفاصل الذى نقش فيه قرصها مجنح .وتُضىء هاتان النافذتان قاعتين واسعتين تقع إحداهما فوق الأخرى .ويصل ارتفاعهما إلى خمسة أمتار .وتتلقى القاعات كذلك الضوء من فتحات مشابهة فى الواجهة المقابلة .ونوافذ مفتوحة فى الجدران الجانبية .وهذه النوافذ الأخيرة تعتبر أقل أهمية من سابقتها .حيث ترجع أهمية إحداها إلى الإطار المكون من الحروف الهيروغليفية والأقراص المجنحة.ويوجد فوق الكورنيش نقش مكون من صقرين خرطوشين توجد عليها قرص يرسل أشعة ضوئية .

أما غرفة الطابق الأول .فقد أتلفت بشكل كبير، حيث لم يعد لها سقف .ولكنا ما زلنا نجد فى الجدران الفجوات التى وضعت فيها قطع الخشب التى يتكون

منها السقف .وقد تأكدنا أن السقف لم يكن يمكن أن يتكون كما فى غيره من الأماكن. من بلاطات حجرية كبيرة التى كانت ستصبح رقيقة جداً ولا تتحمل ثقل كبير بسبب عدم صلابتها .وقد استطعنا أن نستنتج ذلك من الارتفاع البسيط للأخاديد التى تحيط بالسقف .ولم تعد هذه الغرفة تقدم إلا بقايا زخارفها القديمة التى تشمل رسومات ونقوشا .ولكنها تشبه كثيرا زخارف القاعة العليا .وسنقصر حديثنا على هذه الزخارف الأخيرة .ويزين سقف قاعة الطابق الثانى معينات وإطار رسم ولون بشكل رائع .كما نرى على الأطر الداخلية للنوافذ وكذلك على الأعتاب والأسقف بدايات رسومات ونقوش .أما الأفريز الذى يمتد حول القاعة .من السقف حتى الجزء الأعلى للفتحات فله زخارف جيدة وهى ــ فى الجزء الأعلى- عبارة عن زهور اللوتس .والتى يفصل بينها أوان من المحتمل أنهم كانوا يضعون فيها زهورا .ولا نلاحظ على الحوائط الجانبية إلا مجموعة من زهور اللوتس .أما الأوانى فقد حلت محلها حبات رمان .وهناك فى الأسفل حروف هيروغليفية كبيرة وزعت بتناسق ونقشت بقدر كبير من الدقة والعناية .وقد رسمت الطيور والحيوانات كذلك رسما ملىء بالحياة .ويقدم الجزء الثالث من النقش تتابعا من الأفاعى التى يعلو رؤوسها أقراص .

وتضم هذه القاعة العليا نقوشا تختلف موضوعاتها اختلافا كاملا عن تلك التى نجدها فى المعابد .وهى مشاهد مألوفة .ففى اللوحة الأولى هناك شخص جالس على كرسى بذراعين شكله أنيق وطرازه رائع .وتقف أمامه امرأة تقدم له فاكهة مستديرة وتغطى رأسها سيقان وزهور اللوتس .ونرى خلفها صحبة من هذا النبات رتبت بشكل مختلف .ثم يأخذها الشخص الحالى من ذراعها ويجذبها إليه ويمرر يد تحت ذقنها .أما اللوحة الثانية فتقدم مشهدا مماثلا .وهذه النقوش لا تخدم هذا الموضوع الطريف تفقده .أشكال الرسم الجامدة وعيب المنظور الجاذبية المطلوبة .

وبالإضافة إلى ذلك نرى لوحة مكونة من امرأتين يغطى رأسهما نبات اللوتس وتظهران وكأنهما تحركان فوق مذبح بيارق فى شكل مراوح .

ويثير هذا البرج الفضول بشكله وبنائه وتفاصيل نقوشه .فلقد اختير موقعه بعناية.وفى الواقع ليس هناك أجمل من رؤية أعلى غرفة من هذا المبنى حيث نتمتع بها كثيراً .كما نرى غربا جبال السلسلة العربية التى تحد بالأفق و فى الشمال الغربى السلسلة الليبية التى حفرت فيها مقابر الملوك .أما فى الشرق فقد ازدهر سهل واسع تغطيه الخضرة بعد الفيضان : ونكتشف كذلك جزءا من آثار الأقصر والكرنك الرائعة ومن هنا نشرف على كل أنقاض مدينة هابو .

وكان المبنى مسنن من أعلى وهو ما لا نلاحظه إلا أعلى الحصون[١] التى قدمت فى النقوش الموجودة أساسا فى معبد الكرنك وعلى حوائط معبد رمسيس[٢].

ولقد حاولنا هنا أن نجمع كل ما يمكن أن يقدم جيدا الأثر العزيز الذى وصفناه .وتتبئ هذه الأبراج المربعة التى تسبقه وطبيعة وموضوع نقوشه والشعارات التى تزخرفه.والأسرى الذى يظهرون فى وضع مزرٍ.عن مكان إقامة محصن لأحد الغزاة المزهو بنجاحاته .

وسنرى بعد قليل أن نقوش معبد مدينة هابو الكبير تتعلق جميعها بأعمال سيزوستريس[*] الحربية .ألا يمكن أن نعتقد أن هذا الفسطاط الذى يتصل _ فوق ذلك -اتصالا وثيقا بالمعبد كان السكن الخاص لهذا الفاتح الكبير ؟ فسيزوستروس الذى كان _ حسب رواية المؤرخين[٣] يربط فى عربته الملوك الذين كان قد هزمهم يمكن كذلك أن يفكر فى يظهرالأسرى مرهقين من أجزاء ثقل البناء؟

---

(١) انظر اللوحة ٤، شكل ٤، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر وصف معبد رمسيس الثانى، المبحث الثالث من هذا الفصل.

(*) يخص معبد مدينة هابو الملك رمسيس الثالث الذى أمر ببنائه، وهو أحد ملوك الأسرة العشرين، أما سيزوستريس الذى أشار إليه العالم الفرنسى، فهو سنوسرت أحد ملوك الأسرة الثانية عشرة. (المراجع).

(٣) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٦٨، ط ١٧٤٦.

وسننهى هذه الفقرة بملاحظة أخيرة وهى أن المبانى المحصنة من النوع الذى وصفناها يبدو أنها تكشف عن أصل الصروح التى كان يجب أن تتقدم هذه المبانى .وهكذا فإن المصريين قد اختاروا أو بالأحرى خصصوا فى آثارهم مبان كانت تذكرهم بالحياة الحربية التى كانوا قد عاشوها فى البداية .

المبحث الخامس : معبد مدينة هابو

الموضوع الأول: داخل المعبد والنقوش التى نراها فيه

يوجد أكبر وأهم مبانى مدينة هابو فى اتجاه البرج على مسافة ثلاثة وثمانين مترا(١) بدءًا من حده الشمالى الغربى .

وأول مبنى تقابله هو صرح يبلغ طوله ثلاثة وستين مترا(٢) وسمكها تسعة أمتار(٣) وارتفاعه اثنين وعشرين مترا(٤).وقد غطت هذه البوابة الأنقاض حتى ثلث ارتفاعها .ولكن الرديم يكون أكثر عند حدودها التى تتراكم فيها بقايا عدد كبير من المنازل المبنية من الطوب المجفف فى الشمس .وهذه هى بقايا قرية هابو الحديثة والمهجورة .تلك التى تختلط مع بقايا المدينة القديمة وتمتد فى الفضاء الموجود بين البرج الذى وصفناه والمعبد الذى سنتحدث عنه .وقد زين هذا الصرح بزخارف لم نجدها على أى مبان من هذا النوع .الزخارف تعتمد على مربعات صغيرة تضم أنواعا من الأعداد(٥) التى تتألف من وحدات أحيانا مفردة وأحيانا ثنائية أو ثلاثية .وقد غطى كل سطح المبنى بذلك .ومن المحتمل جدا أن يكون هناك _ فى سمك المبنى _ غرفا وسلالم على وجه الخصوص لكى نصل إلى الأجزاء العليا .وهناك فتحة على أحد الجوانب فوق الباب كانت تسمح بالدخول إليه ولكننا لا نستطيع أن ندخل من خلالها .

---

(١) مائتين وخمسة وخمسين قدما.

(٢) اثنتان وثلاثون قامة.

(٣) سبعة وعشرون قدما.

(٤) إحدى عشرة قامة.

(٥) لقد رسمنا أجزاء من الزخارف المشابهة فى الكرنك. انظر اللوحة ٣٨، الأشكال ٢٨، ٣٠، ٣١، المجلد الثالث من لوحات المصور القديمة.

وكان لهذا الصرح باب واسع ومرتفع يؤدى إلى فناء واسع مغلق فى الشمال وفى الجنوب عن طريق ممرات وفى الشمال الغربى عن طريق صرح ثان مشابه للسابق ولكنه أقل ضخامة ويتكون الممر الشمالى من سبعة دعامات مربعة ضخمة تصل إلى مترين[١] من الجانب وعلى الواجهة الخارجية يستند تماثيل الآلهة المصرية التى تنتهى بأجزاء بارزة وقد أعطينا اسم Piliers Cariatide[٢] لهذا الجمع بين الدعائم والتماثيل وقد ظهرت أجزاء المبنى الآن تحت الأنقاض فى الجزء الأكبر من ارتفاعه ولم نعد نلاحظ إلا بقايا مشوهة لأغطية رأس أو رؤوس تماثيل ضخمة وأياً كان الأمر فمن السهل أن يتضح بالفكر الأثر الرائع لهذه الدعامات ويدهشنا إتقان نحت التماثيل وغنى زخارف غطاء الرأس. ورغم أن هيئته جامدة .إلا أن بعض الضخامة تفرض نفسها وتجعلها صلبة .

ويصل ارتفاع التماثيل هذه إلى سبعة أمتار ونصف[٣] من أخمص الأقدام إلى قمة التاج وترتكز مباشرة على الدعامات العتب الذى زخرف بصف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة المجوفة بعمق يزيد عن ثمانية سنتيمترات[٤] ويعلوه إفريز يزخرفه بالتبادل جعارين وأضلاع عمودية .

أما الممر الذى يوجد فى الجنوب الغربى فيتكون من ثمانية أعمدة كبيرة وبأحجام ثقيلة وضخمة .

ولا تتساوى الستائر الحجرية بين الأعمدة ولكن عدم المساواة هذا يبدو وكأنه عمدا وبطريقة متناسقة على هذه الناحية أو تلك من الفاصل الأوسط الذى يعتبر أكثر عرضاً من الجميع وربما لا يكون ذلك إلا عيبا فى التنفيذ.

---

(١) ستة أقدام.

(٢) نعلم أن الإغريق قد سموا بالكرياتيد تماثيل نساء يرتدين ثيابا طويلة استخدموها بدلا من الأعمدة التى تحمل خرجة السطح وقد دخلت هذه الكلمة إلى لغتنا، ولكن استخدام هذه الكلمة زيادة كلمة figure (بمعنى شكل) إلى كلمة Criatide التى يصبح إذن نوعان من الصفة ويقال: figure criatide وهذا هو التشابه بين التعبيرات التى حددت لنا. والتشابه بين هذه التعبيرات التى تحدد اختيار اسم Pilier criatid. أنظر بعد ذلك ص ٧٧ عند ما نقوله عن الكرياتيد.

(٣) ثلاثة وعشرون قدما.

(٤) ثلاث بوصات.

وهناك عمودان مستطيلان بارزان قليلا ينهيان الممرين ولأن الصروح البوابات الضخمة التى يصلان إليها لها واجهات المائلة فإن فائدة هذه الأعمدة هى التخلص من هذا العيب الذى قد يكون مزعجا خصوصا إذا كان الفاصل أوسع فى أعلى منه فى الجزء الأسفل. أما الأعمدة، فقد توجت بتيجان جرسية الشكل وزخرفت بمثلثات منحنية الأضلاع متداخلة فى بعضها وبسيقان اللوتس وزهورها ومع كل هذا يعلوها طبليات مربعة مزخرفة على كل جانب من جوانبها بحروف هيروغليفية محفورة بعمق. أما العتب الذى وضع فوق ذلك فبزينة صف من الحروف الهيروغليفية القديمة نلاحظ بينها آلهة - جالسة أو قائمة - وطيور وأوانى وزهور اللوتس علامات الحياة. ويحدث العمق الكبير للنقوش أثرا لا يمكن أن يقارن إلا بتخاريب السوس فى الخشب ولا نلاحظ هنا العلاقة القوية التى نجدها بين الكورنيش والعتب. فالثانى التى يعتبر أكثر من ضعف الأول ويبدو ثقيلا وإذا أخذنا نصف القطر الأعلى فى العمود الذى يصل إلى متر[1] كوحدة قياس. نجد التاج له أقل من وحدتين وأن العمود له أكثر قليلا من ست وحدات.

وعدم الانتظام فى صفة الأعمدة هذه وفى الستائر الحجرية حيث تكون الأعمدة أكثر عدداً من الدعامات المربعة التى تكون الرواق الآخر[2] والتى لا تتوافق فيما بينها ما يدفعنا على الاعتقاد أن المعمارين المصريين قد أصروا هنا على انتهاك كل قوانين التناظر ولكن هذا التناسق لم يكن هو المهم على الأقل فى التفاصيل بالنسبة إليهم .إذ إنهم كانوا يهدفون إلى بناء آثار ضخمة ونادرا ما أخطأوا الهدف وما يلفت النظر ويثير الدهشة إلى أعلى درجة هو الصفوف الكبيرة والجميلة فى فنهم المعمارى وقد علمنا ذلك بأنفسنا عندما دفعنا ضريبة الإعجاب فى هذه الساحة الجميلة قبل أن نكتشف عيب التناسق فى بعض من أجزائها .

---

(١) ثلاثة أقدام وبوصة واحدة.

(٢) كل دعامة تتوافق مع جزء من الستائر الحجرية فى الممر الآخر. فهل يمكن أن نفترض بعض أهداف الترتيب؟

وفى قبالة الجزء الأوسط من الستائر الحجرية فى الجنوب الغربى ،نرى بابا فتح فى جدار ناتئ فى عمق الممر وله كورنيش وشريط ،وربما كان ذلك واجهة بناء كبير يحتمل أن كان معبدا يرتبط بهذا المعبد ،وهو الآن مطمور تحت الأنقاض،وقد خضع هذا الأثر للمصير الذى خضعت له بلا شك كل المبانى الموجودة فى المدن القديمة التى ظلت مأهولة بالسكان حتى العصور الحديثة ،وفى حقيقة الأمر فإن حطام المنازل فى مختلف العصور شكلت حول المعابد جبالا من الأنقاض التى انتهت بتغطيتها من كل الجوانب .

وقد زاد جهل السكان وعدم التحضر من الرديم ،وهكذا اختفت شيئا فشيئا آثار العصر القديم الرائعة ،وربما لا يكون زمن التخلص من كومات التراب التى تجمعت فيها طويلاً لكى نرى غالبية مبانى مصر القديمة ،وهذا ما حدث تقريبا عندما تخلصنا اليوم من رماد فيزوف وظهرت المدن الرومانية التى غطتها ثورات البركان .

وفى نهاية هذا الممر ذاك من الفناء فى واجهة الصرح الثانى، فتحت أبواب مدخل السُّلمَّين ،اللذين يؤديان إلى قمة المبنى ويصل عرضها إلى متر واحد وسبعين سنتيمترا[1] ،وقد زخرفت كل الجدران بالحروف الهيروغليفية.

ويمتلىء داخل فناء المعبد ببقايا طوب مجفف فى الشمس بنيت به منازل قرية مدينة هابو المهجور الآن .

للصرح الذى التى يشكل آخر الفناء باب تبلغ فتحته ثلاثة أمتار قوائمه من الجرانيت الأحمر ،وقد زخرفت هذه القوائم مثلها مثل العتب بأشكال وبحروف هيروغليفية نقشت نقشا داخل تجويف .أما واجهتها ،فقد زينت بلوحات دينية وبالحروف الهيروغليفية التى نجدها فى كل مكان ،والتى لا تختلف هنا إلا فى حجمها الضخم ،ونلاحظ فيها هذا الشكل الذى يوجد غالبا فى الآثار ويظهر وهو يلقى حبات البخور فى مجمرة يمسكها بمقبض منثنى وقد غطى رأسه بتاج معه قرون ثور وحيتا كوبرا ،ويرتدى هذا الشكل ثيابا قصيرة تحتها قميص شفاف

---

(١) خمسة أقدام وثلاث بوصات.

يسمح برؤية شكل الساقين .وتحرق هذه الشخصية بخورا أمام إله يمسك صولجانا فى يده ويرتدى ثيابا قصيرة وضيقة .وقد نقشت هذه اللوحات والحروف الهيروغليفية التى تصاحبها نقشا بارزا داخل تجويف يصل إلى ثمانية سنتيمرات[١] وعلاوة على ذلك فقد غطيت بألوان مختلفة .

وبعد أن نعبر باب الصرح .نجد أنفسنا فى فناء ثان محاط بالممرات يعتبر فناء أعمدة [٢].وهذه الممرات تتكون فى الشرق[٣] من ثمان دعامات تتساوى المسافات فيما بينها .فيما عدا الدعامتان المتلصتان بباب الدخول، فتشكلانتقريبًا ضعف مساحة الدعامات الأخرى، ونجد فى الغرب عدد مماثل من الدعامات يوجد بعدها صف من الأعمدة المقابلة .

وتتكون هذه الممرات فى الجنوب والشمال من خمسة أعمدة ضخمة تتطابق مراكزها مع مراكز الدعامات الأخيرة للجزئين الآخرين .أما الأسقف فقد زخرفت جميعها بنجوم مرسومة على سطح أزرق .باستثناء أسقف الجزء الأوسط التى زخرفت بطيور عقاب باسطة أجنحتها .

ويوضع العتب مباشرة على الدعامات .وعلى الطبليات التى تعلو تيجان الأعمدة.وقد زخرفت هذه العتبة بصف من حروف هيروغليفية كبيرة منقوشة نقشاً غائراً بعمق يصل تقريبا إلى أحد عشر سنتيمترا[٤] يعلوها كورنيش نقشت عليه خراطيش وأضلاع عمودية .أما أحجام الأعمدة، فهى ضخمة حيث يصل قطرها الأعلى إلى مترين[٥] وإذا أخذنا نصف هذا القطر كوحدة قياس نجد أن جذع العمود لا يمثل إلا ست وحدات .وهذا هو تقريبا حجم الأعمدة الأقل أناقة فى الطراز الدورى. فجذع العمود مخروطى الشكل ولكن الجزء

---

(١) ثلاث بوصات.

(٢) أشار ديودور الصقلى إلى جزء مشابه لفناء الأعمدة فى معبد رمسيس الثانى - انظر المبحث الثالث من هذا الفصل، ويشير التعبير الذى استخدمه إلى مكان محاط بأعمدة من كل الجهات. وليس هذا إلا مبالغة للكلمة التى لم نستطع أن نطبقها على صف واحد من الأعمدة فى الداخل أو الخارج أى مبنى.

(٣) لكى نسهل هذه البيانات اكثر، نشيرهنا إلى الممرات بالجهات الأصلية الأربعة.

(٤) من ثلاث بوصات وست خطوط إلى أربع بوصات.

(٥) ستة أقدام وبوصتين.

الأسفل من هذا الجذع[١] ينتهى بمنحنى غائر .ويزين بمثلثات متقاطعة بعضها مع بعض تظهر جيدا الجزء السفلى من النباتات[٢].ويرتكز العمود على قاعدة مرتفعة قليلا .يأخذ الشكل الجانبى له شكل الدائرة .كما وهو مزخرف بحروف هيروغليفية منقوشة نقشاً غائراً .ويماثل شكل التاج برعم اللوتس[٣] الذى زين بزخارف نجدها تقريبا ودائما فى تيجان الأعمدة من هذا النوع .أى إنه فى الجزء السفلى توجد خطوط بسيطة أفقية وعمودية تبدو وكأنها تمثل سيقان النباتات وفى الجزء العلوى توجد خراطيش ومعها اثنان من الأفاعى مع المتوجة.أما طبليات التيجان، فقد زخرفت بالحروف الهيروغليفية .ويحتمل أن يكون جذع الأعمدة قد زين بلوحات .ولكنا لم نقم بنقل أى منها فى اللوحات التى رسمناها .وما زالت ترتفع وسط فناء الأعمدة أعمدة جميلة من الجرانيت يتكون جذعها من قطعة واحدة.وتعلوها تيجان من الأحجار تشابه تلك التى تنتمى إلى الطراز الكورنثى .وتغطى الأرض أنقاض الأعمدة الأخرى التى يدل وضعها وترتيبها على أنها وضعت هنا لتحمل أحجار سقف مبنى حديث. يرتفع وسط الفناء القديم .ويصل حجمها إلى ما يقرب من متر واحد[٤].كما يبلغ ارتفاعها ثمانية أمتار[٥] أحادية الحجر وليست من عمل المصريين القدماء .

وفى الواقع .إننا لم نر فى مبنى ينتمى لمصر القديمة.أعمدة شبيهة قد تم إنجازها بل على العكس من ذلك .لاحظنا أن المصريين فى الآثار التى بنيت بالكامل من الجرانيت[٦] لم يستخدموا أعمدة أحادية الحجر ولكن الأعمدة فى

---

(١) نطلق apophyg على الجزء لأسفل من جذع العمود، وهذه الكلمة المشتقة من كلمة اغريقية effugio تتناسب تمامًا مع الجزء الداخل من جذع العمود (انظر التخطيط فى اللوحة ٤، شكل ٣، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة).

(٢) انظر اللوحتين ٦، ٧ من لوحات النبات، وانظر كذلك ما ذكرناه عن هذه الأشكال فى وصف الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٣) انظر لوحة النباتات التى يظهر فيها اللوتس.

(٤) ثلاثة أقدام وبوصة واحدة.

(٥) أربعة وعشرون قدما وسبع بوصات.

(٦) معبد إيزيس فى بهبيط. انظر وصف هذا الأثر فى الكتاب الذى يحمل عنوان: رحلة فى الدلتا بقلم السيدين چولوا ودو بوا إيميه.

وضعت على قواعد وليس هذا أقل أهمية من هذا العدد الكبير من الأعمدة التى تتكون من قطعة واحدة من الجرانيت التى تأخذ جميعها المقاييس نفسها التى نجدها فى أماكن مختلفة فى أرمنت والشيخ عبادة والقاهرة وفى غالبية مساجد مصر الحديثة .

وقد يكون من الطريف أن نعرف الفترة التى استخرجت فيها من المحاجر لكى تزين آثار لم تعد توجد الآن ولكننا نعود إلى تلك التى تمثل موضوع بحثنا ووصفنا فقد كانت هذه الأعمدة تحمل أسقف المبنى الذى سنعرف أنه استخدم فى إقامة شعائر دينية مختلفة حلت بالتتابع محل دين قدماء المصريين _ ونرى كذلك _ ناحية الممر الجانبى الشمالى أنقاض منشآت تبدو أنها كانت محاريب لدور العبادة الجديدة هذه ولم تسمح لنا الصلبان المزهرة وهالة القديسين وبقايا المشكاوات التى كانت توضع فيها تماثيل القديسين بأن نشك فى أن هذا المبنى لم يكرس فى البداية لشعائر أوائل المسيحيين وما زال هذا الرأى يكتسب ثقلا عندما نأخذ فى اعتبارنا التلف الذى أحدث فى النقوش القديمة ونجد أشكال إيزيس وأوزوريس قد تحولا إلى قديسين فى المسيحية .

وقد خلف المسلمون المسيحيين فى السيطرة على هذا المبنى ولم يترك هؤلاء أقل مما الأوائل من آثار لعبادتهم. وهكذا، فإن غالبية الديانات المعروفة قد خلفت المنشآت السياسية والمقدسة فى مصر القديمة .

ولعل أكثر ما يلفت انتباهنا بين أجزاء مبانى مدينة هابو هو بلا شك فناء الأعمدة الذى نقف فيه والذى يدهشنا بحجمه الكبير والضخم. مما يجعلنا متأكدين من أن مؤسسيه أرادوا أن يجعلوه غير قابل للهدم وأن المعماريين المصريين المكلفين ببنائه بذلوا جميعا كل جهودهم لينتقل هذا الأثر إلى الأجيال القادمة ولن نمجد بكل تأكيد أناقة أعمدته ولكنها ضخمة حيث يبلغ قطرها ما يقرب من مترين ونصف[1] ولا تظهر بهذه الضخامة إلا لتحمل الأحجار الضخمة

---

(١) سبعة أقدام وست بوصات.

التى تشكل الأعتاب والأسقف .وعندما نريد أن نضع فى حسباننا الشعور بالإعجاب الذى يتولد لمجرد النظر إلى هذا البناء .ونعترف أن ما جذبنا هو تلك الصفوف الكبيرة التى لا تتقطع فى هذا الفضاء الطويل الذى يتوافق تنفيذه الكامل مع الطريقة التى تنظر إليه بها .وإذا كان معماريونا لم يكونوا ليرجعوا إلى مبادئ حكيمة .فقد يجدون هنا الدليل على أن الصفوف المتعرجة ومقدمات البناء لا يمكن أبدا أن يكون مصدرا لأى نوع من العظمة والجمال فى فن المعمار.ولكن ما يضيف كثيرا إلى الأثر الذى يحدثه الفناء هو الدعامات التى تزخرفه .كيف لا يفهم الاحترام الدينى والعميق عند رؤية مجلس الآلهة المجتمعة ليملوا قوانين الحكمة وحب البشر التى نراها فى كل مكان مكتوبة على جدران القصر ؟ وعندما أسند الفنانون المصريون تماثيل الآلهة هذه على دعامات تحمل أسقفا غنية زخرفت بنجوم بلون الذهب منتشرة على خلفية زرقاء .فإنهم يظهرون أنهم أرادوا أن يقدموا لنا الإله الأعلى تحت القبة الزرقاء للسماء التى يملؤها بضخامته .

أى انطباع حى وعميق يمكن أن ينتجه احترام هذا المكان على القدماء المصريين الذين كان كل شىء عندهم له معنى صوفى ودينى.إذا كنا نحن الأجانب عن أخلاقهم وعاداتهم وعباداتهم لم نستطع الدخول إلى وسط هذه الممرات التى تمثل كل دعامة فيها إلها دون أن ننفعل ؟ كم كانت بساطة وصفه وشكل التماثيل الضخمة .وكم يضيف الثبات المتصلب إلى المظهر المهيمن لكل المبنى ! وما يمكن أن يظهر لنا الفحص السطحى كطفولة للفن يبدو على العكس نتيجة للكمال المتوقع والمحسوب .

كما نعرف أن الإغريق كانوا يعزون إلى أنفسهم شرف جلب العلوم والفنون إلى الشرق.كانوا يهتمون اهتماما خاصا بإخفاء ما اخذوه من هذه الشعوب .وقد لاحظنا قبل ذلك أنهم استطاعوا أن يقتبسوا من المصريين فكرة أن يحملوا أجزاء المبنى على اشكال أسرى .ولكننا ما زلنا نرى جيدا هنا ما يمكن أن يمد الإغريق بفكرة الأعمدة الكرياتيد كما نفذوها .أيمكن أن نرفض قبول أن المبانى المصرية من هذا النوع الذى وصفنا لم توح لهم وحدها بهذه الفكرة ؟ وهكذا

يسقط من ذاته هذا التقليد التاريخى الذى اتخذ بناء على كلام فيتروف والذى لم نره مشارا إليه فى أى مكان آخر ولكى يعاقب سكان كارى الذين تحالفوا مع الفرس كى يحاربوا الإغريق وبعد أن أحرز هؤلاء الأغريق نصرا كاملا على الحلفاء تخيلوا لكى تستمر ذكراهم أن يقدموا أشكالا لأرقى نساء كريت اللاتى عاملوهن بشكل مزر عقب انتصارهم أسفل البناء وهن مرهقات بسبب ثقل البناء وليس لهذه الرواية الذى يسردها الكاتب نفسه لكى يشجع استخدام أشكال الرجال فى الأعمدة الكرياتيد أى أساس ولا نجد فى هذه الروايات إلا تفسيرات مأخوذة من التاريخ الإغريقى ومن الآثار ذات الأصل الأجنبى علاوة على ذلك فإن هذا ليس رأينا الخاص الذى نعبر عنه هنا ولكنه رأى المصور القديمة[١].

ولم يكن يرى فلافيوس جوزيف فى الإغريق إلا مقلدين محدثين لأشياء موغلة فى القدم حتى أفلاطون نقل هذا الرأى إلى محاوره المصرى :

"ياسولون ياسولون وأنتم أيها الإغريق الآخرون لستم إلا الماضى كل ما عندكم يحمل بصمة عصر قديم"[٢].

ورغم ذلك فلم يعارض أحد جدارة نحت وروعة الأعمدة الكرياتيد لليونانيين ولا نستطيع أن نخفى إعجابنا بأشكال من هذا الطراز ما زلنا نراها فى معبد مينرف بولياد فى أثينا .

وتقدم لنا أعمدة الكرياتيد التى توجد فى اللوفر نموذجا حديثا لما يمكن أن يبدعه إزميل رجل عبقرى ذو خيال ونفوذ ولكن هل استخدم الإغريق والمحدثون هذه الأعمدة استخداما هادفا بحكمة وبشكل مناسب مثل المصريين ؟ هذا رأى لا نستطيع أن نؤيده فإننا _ فى حقيقة الأمر _ سنلاحظ أن أعمدة الكرياتيد

---

(١) فى الحقيقة، إن جميع الأشياء الجديدة يمتلكها الإغريق بالتأكيد كما قيل أن شخص ما من قبل كان يعيش يومًا بعد يوم من أجل أن تضاف كل الأشياء الحديثة جدا مثل المدن وابتكار الفنون وتدوين القوانين إلى تاريخهم المكتوب.

(٢) ياسولون، ياسولون، يا أبناء الإغريق دائمًا لا شيخ منكم ولا كبير عندكم يعتبر أصل أى تعليم.

المصرية .لا تقدم لنا مثل مثيلتها الإغريقية مشهدا محزنا لأشكال أضنتها الأثقال الضخمة _ وهذا ما يدمر أى مظهر للصلابة _ فهذه الأشكال لا تحمل شيئا بل إنها تمثل إلها كبيرا وليس له دور هنا إلا الزخرفة .و لها ما يبررها و هذا يبعث فى كل من يراه التوقير و الخشوع اللذين يوحى بهما المكان الذى تزخرفه .وقد يزيد هذا الترتيب نفسه مظهر الصرامة لأن التأثير الذى يحدثه جرم التماثيل يرتبط كذلك بالحجم الحقيقى للأعمدة الكرياتيد التى تحمل المبانى .ولم يعد هناك شىء مناسب إلا استخدام الأعمدة الكرياتيد لتعطى المبانى المصرية سمة العظمة والدوام اللتين عزم المعماريون أن يسموها بهما .ويجتمع كل شىء ليقنعنا أن ميلاد أشكال الكرياتيد كان فى مصر .

وإذا فناء الأعمدة الذى يدفعنا إلى هذا الاستطراد البسيط عن أعمدة الكرياتيد توحى بمنظره الخارجى وحده للرحالة بالإعجاب الشديد .فإن النقوش المختلفة التى غطت جدران أروقته تثير هى الأخرى الاهتمام بطريقة تنفيذها وبالموضوعات التى تقدمها .

وعندما ندخل فى الفناء على اليمين نرى على حائط الرواق الأول لوحة تبدو أنه تمثل مسارة:[1] يصطحب أربعة كهان العضو المبتدئ أمام مقصورة يظهر له فيها رجل برأس أبيس تضم ثلاثة آلهة مصرية .ونرى فى الجزء العلوى تطهير هذا العضو حيث يمسك كاهنان بإنائين ويصبان فوق رأسه مياه تأخذ شكل صولجان الواس براس الكلب السلوقى وعلامات الحياة وعقاب[2] يحلق على رأس الشخصية _كما نرى فوق المقصورة ثلاثة رجال برأس ابن آوى يمسك بعضهم بيد بعض وشخصية أخرى بوجه إنسان. ويعلو رأسها تاج ونلاحظ فيها كذلك شكلا ضخما جالسا يمسك صولجانا بيده اليمنى علامة الحياة فى يده اليسرى .وخلف هذا الشكل .توجد امرأتان واقفتان ممستكان بعلامة الحياة وصولوجان الواس .أما فى الأمام .فهناك رجل برأس أبيس يرتدى ثيابا قصيرة

---

(١) انظر اللوحة ١٣، شكل ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) أثبت السيد سافينى أن عقاب المصريين كان عنقاء علماء الطبيعة الفرنسيين. انظر ملاحظاته عن طيور مصر وسوريا المطبوعة عام ١٨١٠.

ويأتى بعد ذلك تسعة أشكال ضخمة تمد له يدها والأشكال الثلاثة الأولى لها رأس صقر أما الثلاثة الأخيرة فلها رأس ابن آوى والثلاثة الوسطى برأس إنسان ويعلو غطاء رأسها تيجان .

كما يوجد على يسار المدخل وتحت الرواق نفسه شكل ضخم يغطى رأسه بتاج ثلاثى تدلت منه فى الأمام وفى الخلف أفاعى ويمسك فى يده اليسرى ثلاثة أشرطة تنتهى على شكل زهور اللوتس تتوزع على ثلاثة صفوف من خمسة أسرى مقيدين بها : البعض تربط يده فوق الرقبة ويثنيها ناحية الكتفين أما البعض الآخر فأيديهم مقيدة خلف الظهر .

ويظهر هؤلاء الخمسة وكأن الشخصية التى وصفناها تقدمهم إلى أحد الآلهة ذى الحجم الضخم الجالس وهو يمسك فى يديه علامة الحياة وصولجانا وهناك خلف الإله شكل امرأة يغطى رأسها تاج وترتدى ثوبا طويلا وضيقا .

ونلاحظ بالقرب من المدخل نقشا[1] يتكون من شخصيات عديدة تحمل على كتفيها نوعا من المحفة وضعت عليها أشكال رجال صغيرة ويمسك هؤلاء فى أيديهم فروع اللوتس كما يوجد بعدهم شكل امرأة جاثية تبدو وكأنها تدعم بيرقا يرتكز على رؤوس أشكال صغيرة ينتهى بزهرة لوتس يعلوها ريش ويلاحظ على هؤلاء الحمالين رداءهم الذى يتكون من ثوب واسع من قماش مضلع ويشبه حذاؤهم أنواعا من الزلاجات أما الشخصية التى توجد فى الوسط والتى تبدو أنها تأمر بالسير فيغطيها جلد أسد سقطت رأسه بمستوى السرة وتخفى عقدة الثوب ويتقدم حائط أسفل الرواق جنوبى فناء الأعمدة . نقوشا ذات أهمية كبيرة .نرى فيها أربعة صفوف من الأسرى المقيدين والذى وضع البعض منهم فوق البعض الآخر ولم يجد الفنانون المصريون وسيلة أخرى لكى يعالجوا أثر المنظور الفنى الذى كانوا يجهلونه إلا بتمثيل مجموعة طويلة من الأشخاص مرتبين فى أعمدة ولا تقدم اللوحة ١٢[2] إلا ثلاثة صفوف من الأسرى ولم يكن

---

(١) انظر اللوحة ٩، شكل ٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

ممكنا رسم الصف الرابع الذى يوجد فى جزء المبنى المزدحم جدا بالأنقاض أو التالف جدا ويقدم العمود السفلى فى البداية اثنين من الأسرى بلحية طويلة ربطت أيديهم بطرق مختلفة ويقودهم أحد العسكريين المصريين الذى يرتدى ثوبا طويلا ويمسك قوسا فى يده اليمنى ويرفع الذراع اليسرى كما لو كان يعطى إشارة لاقتياد الأسرى وهناك ثلاثة أسرى آخرون ربطت أيديهم وأرجلهم بطرق مختلفة وفى أوضاع غاية فى الإرهاق يقودهم ضابط مصرى وهؤلاء الثلاثة يرتدون مثل السابقين معاطف طويلة نرى عليها أنواعا من التطريز يبدو أنها تدل على أن هؤلاء الأسرى لم يكونوا جنودا بسطاء وتحت هذين المعطفين اللذين يشكلان من شرائط من القماش زرقاء وخضراء بالتبادل ويرتدى الجنود مئزرا قصيرا أبيض بإطار سفلى يتكون من خطوط زرقاء . ويربط هذه المئزر بأعلى الوسط ولا يتجاوز الركبة ويأتى بعد ذلك . ثلاثة اسرى آخرون ومصرى آخر يقودهم وأمام هذا العمود من الأسرى يوجد تسعة مصريين ترتفع أيديهم كما لو كانوا يطلبون الصمت لكى يعيروا السمع للإحصاء الذى يقع أمامهم ونرى أيدى الأعداء الموتى مقطوعة على ساحة المعركة .

وهناك رجل آخر منحن يرتدى ثوبا طويلا يحصيهم بنفسه ويأخذهم واحدا واحدا ويجلس خلفه كاتبٌ يسجلهم على لفافة من البردى التى يمسكها بيده بينما آخر يرسم حروفا بقطعة من البوص[1] ويصل عدد الأيدى المقطوعة إلى ثمانية وثلاثين كما نرى على ثوب الكاتب إطار داخل صليب مُزهر يضم بحروف كتابة قبطية ربما تدل على اسم بعض الرهبان المسيحيين الذى حولوا معابد مصر القديمة إلى أديرة وكنائس كما نقرأ فيها كذلك اسماً متشابك الحروف يشير للمسيح .

وبالإضافة إلى ذلك نجد أسفل هؤلاء الأسرى صفا آخر لم يمكن رسمه نظرا للأسباب التى ذكرناها ولقد جمعنا فقط الجزء الأكثر إثارة للفضول حيث

---

(١) ما زال يستخدم حاليا فى مصر بوص فى الكتابة.

يمثل الأعضاء التناسلية والأيادى المقطوعة التى ربما ترجع إلى الأعداء الذين ماتوا فى ساحة المعركة .وهذه هى المرةالوحيدة التى وجدنا فيها على جدران المعابد قطع الأعضاء بهذه الطريقة .وقلما كان يمكن أن ينفذ المصريون ذلك على الأعداء الأحياء الذى وقعوا تحت سلطتهم ويحمل المشهد الذى يعرض هنا على اعتقاد ذلك حيث إن الأيدى المقطوعة ليست هى أيدى الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر .ولا يدفعنا شىء من بين النقوش التى رأيناها على الآثار لأن ننسب لقدماء المصريين أى تصرف ينم عن الفظاعة والوحشية التى يبدو أن الكتاب القدامى[1] ألصقوها بهم ومازلنا نجد اليوم عند بعض شعوب الشرق آثار هذا العرف القديم الذى يقضى بالتمثيل بأجساد الموتى فى المعركة كما كانت العادة أن يبعث رعاة الباب العالى العثمانى إلى القسطنطينية رؤوس الأعداء الذين قتلوا فى ساحة المعركة .

ولا يختلف الصف الثانى من الأسرى عن الأول فى شىء ؛ إذ لم يكونوا مع ذلك إلا أسرى يسوقهم دائما أحد المصريين وبدلا من أن يوزعوا ثلاث ثلاث .كانوا مثنى مثنى .يأتى بعد ذلك مباشرة من يسجلون ويحصون الأيدى التى وصل عددها هنا إلى خمس وعشرين يدا .ففى الصف الأول يساق الأسرى من جديد ثلاث ثلاث مقيدة أيديهم وأرجلهم فى وضع مرهق .ولم يصل عدد الأيدى التى أحصيت إلا إلى عشرين .

وقد غطيت كل هذه الأشكال المنقوشة بألوان حية لامعة نقلها بعناية دقيقة زميلنا السيد ريدوتيه .فقد رسمت العربات بلون أحمر داكن .أما ملابس المصريين فكانت من قماش مضلع وملون تبادليا بالأبيض والأحمر الخفيف جدا : أما الأشرطة التى تربط المئزر فوق الوسط فقد لونت باللون الأخضر .هل نستنتج من ذلك أنها كانت من النحاس الذى يحتمل أنه خلط بمواد أخرى تعطيه مرونة ؟

---

(١) ديودور الصقلى. انظر القسم الثانى من الكتاب الأول من تاريخ المكتبة، وانظر كذلك ما نقوله بهذا الخصوص فى وصف معبد رمسيس الثانى، المبحث الثالث من هذا الفصل.

وما هؤلاء الأسرى وهذه الأعضاء التناسلية وهذه الأيدى المقطوعة إلا نصبا كثيرة توضع تحت أقدام المنتصر .وهذا البطل هو نفسه الذى نلاحظه فى مشاهد كثيرة أخرى سنصفها أيضا .فهو جالس على عربته ويلتفت فى اتجاه معاكس لسير الجياد ممسكا باليد اليسرى رمحا وأعنة الخيل التى يبدو وكأنه يرخيها .ويبدو الانتباه مركزا على انتصاره .والخيول التى تتوقف لاهثة .وهناك جنديان مسلحان بالأقواس وكنانة يأخذون الأعنة بالقرب من اللجام .وينشغلون بمداعبة هذه الجياد وتهدئة جموحها المنيف .وهناك شخصيات أخرى يسارعون لمسح سيقانها .وهذه هى نفس الطريقة التى يعامل بها خيول كبار مصر اليوم بعد احتفالات ضخمة أو تدريبات عسكرية .ويترك هؤلاء خيولهم .فيحيط بها السواس[1] .ويأخذونها .ويداعبونها .ويجففونها .أما حملة الألوية والأعلام التى وضعت خلف البطل والتى تحيط به دائما فهم علامة مميزة على قوته .ويرتدى هذا المنتصر ثوبا طويلا ونوعا من المعطف المنتفخ بشكل كبير .وفى هذا الثوب .رسم .فى تاريخ لاحق .درع نقشت عليه حروف قبطية نميل للاعتقاد بأنها اسم لمحارب.او لرجل مولع بالمجد الذى تنتجه الأحداث الكبيرة المرسومة على حوائط المعبد .والتى يراد أن تنتقل إلى الأجيال التالية مع البطل الذى يظهر فى كل مكان فيها .ولكن الذى يثير دهشتنا بشكل أكبر عندما نقرأ ذلك .أننا لا نجد إلا اسم أحد هؤلاء الرهبان الأتقياء الذين سكنوا آثار مصر فى عصور التعصب الشديد للديانة المسيحية.كما نقرأ فيها اسماً متشابك الحروف للسيد المسيح .أما الصليب القبطى الذى نراه فوق هذه الكتابة فهو إلى حد ما خاتم من كتب هنا اسمه.

وطبقا للألوان التى نلاحظها على العربة .فمن اليسير الحكم بأن المجلات والريش ودعائم الصندوق الأساسية قد صنعت من النحاس وقد ثبت هذا الصندوق على محور. أما الدعائم المعدنية فتربطه بالعريش .ويزيد من الصلابة كذلك نوع من العوارض التى تنتهى بزهور اللوتس .ومن الملاحظ أن المحور وضع

---

(١) السواس فى مصر هم الناس الذين يهتمون على وجه الخصوص بالعناية بالخيول.

فى نهاية العربة وليس فى وسطها .ويحتمل أن يكون الصندوق تكون من أوراق معدن لونت هنا باللون الأزرق الغامق .ولا يمثل الأسد الموجود أمام هذا الصندوق زخرفة بسيطة وحسب .ولكنه كذلك رمز يدل على شجاعة وقوة البطل.كما يوجد على طرفى العربة كنائن مليئة بالأسهم .أما الخيول فقد غطيت على امتداد جسمها وحتى قمة الرأس بغطاء فضفاض من كل الجهات تاركا مع ذلك القدائم فى حرية تامة .

ويُربط غطاء السرج بأحزمة أسفل البطن ومحاط بتطريز يتناسب مع فخامة القماش .وعلى رأس الجياد توجد رموز نفسية .وهناك حزام واسع يمر فوق الرقبة يبدو وكأنه مخصص لمسك غطاء السرج .وينتهى بجزء معدنى دائرى أصفر يصعب أن ندرك الغاية فى استخدامه ؛ إلا إذا افترضنا أنه كان يهدف إلى إخفاء عقد الحزام .ويرى أيضا صفحة معدنية أخرى شبيهة على الجوانب تستخدم فى حمل عقدة الرباط الذى يربط غطاء السرج على جسد الفرس كله .كما تمر الأعنة فى حلقات مثبتة على الغطاء الفضفاض وتصل إلى الخطام ويتكون عنان الفرس من أحزمة مربوطة بأعلى رأسه.ويوجد بمستوى الأعين صفائح معدنية أو عصائب قماش يبدو أنها وضعت هنا لتدير نظر الفرس .

وفوق النقش الذى وصفناه .هناك شخصيات ترتدى ثيابا طويلة .عددها تسعة فى الأمام ومثلها فى الخلف ليسندوا نوعا من المحفات يقف عليها ثلاثة عشر شكلا .وهناك شكل رابع عشر جاث على ركبتيه يتعبد .يبدو أنه أمام الأشكال الأخرى.

وقد قسمت كل واحدة من المجموعتين إلى ثلاثة أجزاء .ففى وسط الفاصل نجد شخصية شبيهة بالآخرين يبدو أنها وضعت فى هذا المكان لتعطى أوامر كما يوجد _ بعيدا عنها وخلف المحفة _ شكلا يرتدى ثيابا طويلة ويحمل صقرا موضوعا على عصى ربطت على طرفها العلوى شرائط .

ثم يأتى بعد ذلك بطل[1] يسوق بحبل صفين من ثمانية مصريين مجممين

---

(١) انظر لوحة ١٣، شكل ٤، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

مثنى مثنى ؛ وعلى رأس الصف السفلى يوجد كاهن يرفع بين يديه لوحا صغيرا ويبدو وكأنه يعلن انتصار البطل .كما يوجد خلف هذه المجموعات وبالقرب من الشخصية الرئيسية شكلان يقدمان له البخور .وهناك عقاب يحلق فوق رأسه .

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر يظهر فيه نوع من المحفات التى يحملها ستة عشر كاهنا يتوزعون على مجموعات تتكون كل منها من أربعة أشخاص[1] وكاهنان آخران وسطهم يوجهونهم فى سيرهم .وقد وضع على المحفة قارب أخرى ينتهى برأس كلب سلوقى ووضع عليه صندوق ما يخرج منه رأس صقر مقدس[2].وقد لونت كل هذه النقوش بألوان زاهية .

هذه هى الموضوعات المختلفة للنقوش المصرية التى جذبتنا فى زخرفة الرواق الجنوبى .وعندما نتقدم إلى نهايته فى الغرب نلحظ أن ليس له منفذ تحت الرواق الداخلى العمق .وقد قطع الاتصال أحد هذه الجدران التى نراها بين الأعمدة فى كل واجهات المعابد .ونجدها هنا فى كل الفواصل التى تتركها بينها الدعامات باستثناء الفاصل الأوسط الذى كان يوجد فيه باب .ولا تتعود العين بسهولة على هذا الحاجز .

وكانت رغبتنا الأولى ـ نحن الأوروبيون ـ هى أن نزيل هذا الحاجز لكى نكمل تصوير كل أجزاء هذا المبنى الرائع .فقد كان ذلك متناقضا مع أعرافنا ومع الهدف الذى أعطيناه للافينة المماثلة المرتفعة فى بلدنا .ولقد سنحت لنا الفرصة كثيرا أن نلاحظ أن المصريين لم يفعلوا شيئا لا يتوافق مع الأعراف .وأننا نبحث عن الهدف من مثل هذا الحاجز فى أعرافهم وفى عاداتهم .وربما كانآ هذا الفناء الكبير والفسيح فى الواقع مكانا تعالج فيه الشئون العظيمة فى الدولة وكان يستمع فيه الحاكم لكل سفراء الأمم الأجنبية .ويتلقى الجزية المفروضة على الشعوب المهزومة .ولم يكن مسموحا بالدخول إلى هذا المكان قبل أصحاب

---

(١) نفسه، شكل ٢.

(٢) أكد السيد سافينى أن صقر المصريين كان هو الصقر الشائع. انظر ملاحظاته حول طيور مصر وسوريا، المطبوعة فى ١٨١٠.

الجلالة الملوك. كانت الأبنية التى تلى الفناء يغلفها الغموض وكان يجب أن تخفى بعناية عن أعين الغرباء .تلك هى ـ بلا شك ـ الأسباب التى يمكن أن تبرر وجود حاجز كهذا يبدو لنا لأول وهلة مزعجا .

لندخل الآن من البـاب تحت الرواق الداخلى ونلقى نظرة على ما يمكن أن يقدمه لنا من أشياء مهمة .فمن جهة النقوش .لا يقدم الرواق أى شىء لم نجده فى كل الأماكن الأخرى .ويغطى الجزء السفلى من الحائط لوحات تمثل القرابين التى تقدم للآلهة .ينحصر الاختلاف فى حجم هذه الأشكال الضخم .وعلى بعد ما يقل عن أربعة أمتار من الزاوية الغربية لهذا الرواق .توجد فتحة حفرت بعنف فى الجزء الأسفل من الحائط .

وتؤدى إلى غُرفات لا ندخل إليها من أى مكان آخر .وفى هذا الجزء من المعبد يوجد رديم كثير جدا .

وكان المدخل الحقيقى خارج فناء الأعمدة .وأغلقه بعد ذلك حائط من الطوب النيئ .وكنا ننزل ست درجات لكى نصل إلى أرض قاعة وسط[1] طولها ستة أمتار وعرضها ثلاثة أمتار . و تعتبر نوعا من الممرات وقد استخدمت كمخرج للأربع حجرات التى تحدثنا عنها .ومن بين النقوش التى تزين القاعة .نلاحظ إلها برأس كبش يتلقى القربان من رجل برأس أبيس والقربان عبارة عن هرم ممتد وحاد إلى درجة كبيرة .ويوجد فى أسفله شكل صغير جاثٍ ترتفع يداه فيالهواء .ثم يأتى كاهن بعد ذلك ويقدم فواكه وقرابين أخرى للإله حربوقراطِ .

ويصل طول الحجرة الأولى الذى ندخل فيها عن طريق فتحة خشنة إلى خمسة أمتار .أما العرض فيبلغ مترين ونصف .كما نرى على الجدران من النقوش الهامة .وعلى الواجهة الجانبية يساراً .يوجد شكل واقف يصعد على منصة .ويقدم قربانا إلى إله ضخم جالس ممسكا زهرة لوتس طويلة فى يده اليمنى .وعلامة الحياة فى يده اليسرى .كما وضعت خلفه على مذبح قيثارة

---

(١) اللوحة ٤، شكل ٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

بعشرة أوتار زينت أطرافها السفلى والعليا برؤوس بشر وهناك _ فوق ذلك _ شكل صغير جاثٍ على مقعد يبدو أنه يزرع زهرة مشابهة لتلك التى يمسكها الإله فى يده ويوجد بجانبه ثلاثة اوانٍ ذات شكل أنيق تنتهى برؤوس كبش وامرأة وصقر .

كما نرى على الواجهة الجانبية - يمينا - أعظم آلهة طيبة حربوقراط فى حالة انتصاب عضوه الذكرى، وقد سبق بامرأة تمسك فى يديها صولجانا من زهور اللوتس علامة الحياة، وهناك - فى الأمام - نباتات وزهور زرعت للإله أوانى تعلوها سيقان اللوتس. و أوانٍ كانوبية ويوجد كذلك شكل لأبى هول برأس إنسان وجسم أسد يمسك إناء يعلوه صندوق ويتوج كل هذه القرابين وعلى الواجهة نفسها وأمام حربوقراط. نرى كاهنا يقدم نوعا من الأطباق يوجد فيه شكل صغير جاثٍ أمام إناء يمسكه فى يديه .

أما الحجرة الثانية. فلها أبعاد الحجرة الأولى نفسها: ونرى فيها نقوشاً مشابهة نلاحظ فيها الآلهة المصرية مع علامة الحياة وصولجان بساق اللوتس ونرى كذلك مذابح القرابين وضعت عليها أوانٍ بأغطية على شكل رؤوس امرأة أو كبش أو عقاب أو صقر كما نرى قرابين من تماثيل أبى الهول بجسد أسد ورأس انسان أو كبش رتبت مثنى مثنى وعلى أدوار ويقدم الكهنة كل هذه القرابين .

أما الحجرة الثالثة التى تستند على حائط السور فإنها لا تختلف عن الغرفتين الأوليين فى المساحة ولكنها لها خصيصة واحدة فقط. وهى أنه فى الداخل وفى العرض كله يبرز الجدار بمقدار متر عرضاً ومثله فى الارتفاع وهذا ما يشكل أنواعا من الخزائن الحجرية كما نلاحظ على إحدى جدران هذه الحجرة من بين القرابين التى تقدم لإله برأس كبش _ أربعة أوانٍ ذات رقبة قصيرة ومنحنية وتشبه كثيراً المقطرات التى يستخدمها الكيمائيون .

ونلاحظ فى الحجرة الرابعة والأخيرة قرابين مشابهة لتلك التى تحتويها القاعات الأخرى وبعض الأولى جميلة الشكل رديئة التنفيذ .

ولكن هل كانت هذه الحجرات الصغيرة مخصصة لاستقبال أشياء ثمينة ؟ هل كانت ذلك هو خزانة الحاكم ؟ يبدو أن كل شيء يحمل على هذا الاعتقاد بما فى ذلك الخزائن الحجرية التى تحدثنا عنها ونقوش أشياء ثمينة تزخرف الجدران كما فى مقاصير الكرنك الجرانيتية [١].

أما الرواق الجانبى الشمالى لفناء الأعمدة فهو ما بقى لنا الآن لنتجول فيه ودرجة حفظه أقل من الأجزاء الأخرى ونرى فى هذا المكان كذلك بقايا كنيسة مسيحية وقد تهدم جزء كبير من سقف هذا الرواق ولكن الحائط السفلى ما زال محفوظا وغنيا بنقوش تمثل أهمية كبيرة وسنصف الجزء الكبير منها وسنرى بعد قليل ما الهدف الذى جعلنا نتحدث عنها بشئ من التفصيل[٢] حيث إن لها علاقة بانتصار بطل أو ملك أو من سنصف فتوحاته وأعماله الحربية ومعاركه بعد قليل .

توجد بداية المسيرة الدينية والعسكرية التى تمثل موضوع اللوحة الحادية عشرة (المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة) على اليسار عندما ننظر إلى داخل الرواق .

ومن المحتمل أن يكون هناك صفان من الأشكال يسيران معا فى الاحتفال الذى تذكرنا به النقوش وقد صور أحدهما فوق الآخر وكانت الأشكال الثلاثة الأولى[٣] فى الصف الأعلى يساراً لعسكريين يحملون رماحا فى اليد اليمنى ولهم دروع تمر فى الذراع. ويمسكون باليد اليسرى أنواعا من المقامع وهناك ثمانية أشكال[٤] أخرى ترتدى أثوابا طويلة وتتجمع مثنى مثنى يسبقونهم ويمسكون فى أيديهم رماحا طويلة ويحمل أربعة من بينهم _ علاوة على ذلك _ أنواعا من البلطات وقد زين رأسهم بالريش الذى يرمز إلى النصر وهناك شكلان آخران يحمل أحدهما كنانة[٥] ويحمل الآخر فى يده اليمنى ساق وزهرة

---

(١) انظر وصف معبد الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٢) انظر المبحث السادس.

(٣) انظر اللوحة ١١، رقم ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٤) نفسه، الأرقام ٢، ٣، ٤، ٥.

(٥) نفسه، رقم ٦.

لوتس[١] ويسير الاثنان فى الأمام يسبقهما شخصان[٢] يبدو أنهما يرشدان هذا الصف الأول من الموكب وأسفل ذلك يوجد ثمانية رجال[٣] يحملون سلماً ربما كان الهدف منه هو استخدامه فى الصعود على كرسى الانتصار والنزول منه وقد زخرفت رؤوس الأشخاص الثمانية[٤] الذين يسبقون هؤلاء بالريش لبسوا أردية شفافة ويحملون بلطات الأضاحى والقرابين ومعهم رايات صغيرة بسيقان اللوتس علوها الريش .

ولا تسمح لنا المقارنة التى عقدناها بين هذه الأشكال وتلك التى وصفناها ورسمناها فى من قبل بالشك فى أن هذه الشخصيات ليست عسكرية فهناك أربعة أشكال. وضعت فى المقدمة ولها[٥] رأس عارية تمسك أيضا نباتات اللوتس الريش، وقد انحنت قليلاً الهيئة تتناسب مع شخصيات تمتلىء بالاحترام والتبجيل اللذين يوحى بهما هذا الاحتفال الفخم الذى يشاركون فيه يجلس المنتصر[٦] على العرش الموضوع على محفة مزخرفة بثراء يحمله اثنا عشر شخصا من الطبقة العسكرية[٧] على أكتافهم وقد تجمعوا مثنى مثنى ويرتدون ثيابا طويلة وقد توجوا بالريش وفى الفاصل بين المجموعات الثلاثة الأولى تلحظ رأس شخصين[٨] يبدو أنهما يقودان الأسرى وثلاثة أشخاص آخرين يختفون تماما ويحملون الأعلام التى ترافق البطل دائما .أما عرش المنتصر[٩]، فقد غطى بقماش فاخر وتوضع قدمه باسترخاء على أرائك ويمسك البطل فى يده رمزى الإله وهما الصولجان وعلامة الحياة ويقف خلفه اثنان من الآلهة

---

(١) انظر اللوحة ١١، رقم ٧.

(٢) نفسه رقمى ٨، ٩.

(٣) نفسه الأرقام ١٠، ١١، ١٢.

(٤) نفسه، المجموعات رقم ١٣، ١٤، ١٥.

(٥) انظر اللوحة ١١، المجلد ١٦، ١٧، المجلد الثانى.

(٦) نفسه، رقم ١٩.

(٧) نفسه، رقمى ١٨، ٢٣.

(٨) نفسه، رقم ١٠٨.

(٩) يشبه العرش الذى يجلس عليه المنتصر تماما الكراسى ذات المسندين التى رسمت فى مقابر الملوك (انظر اللوحة ٨٩، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة).

الحامية اللذين يحيطونه بأجنحتهم .وقد وضعت على جانبيه رموز الصفات العليا التى تميزه .مثل الأسد الذى يدل على شجاعته .والصقر الذى يرمز إلى انتصاراته[١] .ويشير الثعبان[٢] إلى اتساع غزواته وسيطرته .وأبو الهول يتعلق بلا شك بمعارفة فى كل ما يخص الدين والآلهة .أما أمام وخلف رأس البطل فتوجد حروف هيروغليفية ربما تدل على اسمه وموضوع انتصاره.وهناك .أسفل المحفة .أشكال[٣] صغيرة ترتدى ثيابا طويلة .وتحمل أسلحة المنتصر .وكنانته.وسهامه .ونجد المحفة .وقد زخرف الجزء السفلى منها .بشكلين صغيرين واقفين .وتوج الجزء العلوى منها بشريط وإفريز مصرى يعلوه أربعة عشر من الأفاعى تزين رؤوسها أقراص .وتنتهى الدعامتان بزهور اللوتس .كما نرى كاهنين[٤] وضع أحدهما فوق الآخر يسيران فى الأمام ويديران الرأس وجزء من الجسم نحو البطل .ثم يحرقون البخور أمامه .ونرى أمام الكاهن فى الصف السفلى شخصا[٥] يحمل حقيبة معلقة شريط حول جسده .ويخرج منها لفافة يبسطها ويبدو أنه يعلن الأحداث العظيمة ومجد المنتصر .وقد سبق هذا أربعة من المسكريين[٦] الذين يرتدون ثيابا طويلة .ويتزينون بالريش .ويمسكون الصولجان باليد اليمنى. وهو العلامة التى تدل على مكانتهم .برعم لوتس تعلوه ريشة طويلة. أما فى يدهم اليسرى، فكانوا يمسكون بلطات.وفوق هؤلاء كان هناك ستة

---

(١) كانوا يرسمون الصقر عندما يرغبون فى الإشارة للآلهة أو الرفعة أو المكانة أو التفوق أو الأصل أو الانتصارات.

(٢) انظر الحروف ٥٩، ٦٠، ٦٢ فى هيروغليفية هورابولون.

(٣) انظر اللوحة ١١، الأرقام ٢٠، ٢١، ٢٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٤) انظر لوحة ١١ الأرقام من ٢٤: ٣٣.

نعرف أن هؤلاء برؤوسهم المحلوقة ويجب أن نرجع فى هذا الموضوع إلى مقال شميدت (فيما يتعلق بالكهنة وأضاحى المصريين) حيث جمعت كل الشهادات التى تصدر من المؤرخين والآثار على حد سواء تلك التى تعرفنا منها على كهنة مصر القديمة وملابسهم ووظائفهم وعلاماتهم المميزة وطبقاتهم المختلفة التى قسموا إليها.

(٥) انظر اللوحة ١١، رقم ٣٤.

وهذا أحد الكهنة الذين أشار لهم كليمنيس تحت اسم: أى الكاتب المقدس: (انظر نص كليمنيس السكندرى المذكور فى نهاية هذا المبحث رقم ١).

(٦) انظر اللوحة ١١، الأرقام ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

عسكريين[١] يرتدون زيا مماثلا ويحمل بعضهم بلطات وريشا ويحمل الآخرون صولجان الواس وسيقان اللوتس ويسير هذا الموكب كله ليزور معبد إله طيبة العظيم حريوقراط إله الخصوبة ورمز الشمس التى تبعث الحياة وتنتج من جديد ويسبق هذا الموكب كاهنان[٢] يلتفان بثياب طويلة قد زين رأسهما بالريش ويسير فى اتجاه معاكس لهذا الموكب أربعة أشكال[٣] يبدو أنهم جاءوا لمقابلة المنتصر لاستقباله وإدخاله المعبد حتى المكان السرى الذى توجد فيه المقصورة التى تضم صورة الإله وقد مثل بصورة[٤] رجل ليس له إلا ذراع واحد وساق واحدة وقد انتصب عضوه الذكرى : وهناك صفات أخرى تميزه : فهو يمسك فى يده مذبة.

وخلفه توجد سيقان اللوتس وورق العنب وفى الأمام هناك مذبح نرى عليه إناء تغطيها الخضرة وتعلوها باقة من سيقان اللوتس والزهور والبراعم. وأسفل الإله الذى رفع على منصة يوجد شكل جاث يقدم آنية وهذا هو البطل بثياب مقدم القرابين[٥] يقدم بيد منجرة يحرق فيها البخور ويمسك بالأخرى ثلاث أوان ترتبط معا ويستعد بها لإراقة الخمر على المذبح الذى جمعت عليه مختلف المنتجات الطبيعية مثل أوراق وسيقان وزهور اللوتس وظهرت كذلك أشجار كثيرة على جانبى المذبح وربطت شريط. ويحلق فوق رأس البطل عقاب، يحمل فى مخالبه حروفا هيروغليفية التى ربما تشكل اسم المنتصر وشعاره. وهذا ما يمكن أن يكون محتملا حيث نجدها فى المشهد الذى يظهر البطل فيه فى كل مكان .

---

(١) نفسه، الأرقام من ٢٥: ك٣٠.

(٢) نفسه رقم ٣٩. يحتمل أن يكون هؤلاء الكهنة من الطبقة الأولى ونحكم عليهم بذلك وفقا للدور الذى يلعبوه فى الاحتفالات وربما كانوا من أشار إليهم كليمنيس السكندرى تحت اسم الأنبياء (انظر نص كليمنيس السكندرى الوارد فى نهاية هذا المبحث رقم ١).

(٣) نفسه، رقم ٤٣.

(٤) نفسه، الأرقام ٣١، ٣٢، ٤٠، ٤١.

(٥) انظر اللوحة ١١، رقم ٤٢، المجلد السابق.

وعندما ينتهى القربان يستمر السير ولكن تمثال[١] الإله يمثل بنفسه جزءا من الموكب ويحمل أربعة أشخاص[٢] نعرف أنهم كهنة من رؤوسهم الحليقة أشجارا فى صندوق يظهر جزء فقط[٣].

ويحتمل أن هذه النباتات قد صورت هنا لأنها أفضل خيرات الطبيعة النباتية. وتلك أحد الصفات التى تشير إلى تأثير الإله القوى على كل ما ينبت من الأرض. ويوجد _ فوق هذا الشكل _ كاهنان[٤] يحملان لوحة صغيرة كان يسجل عليها انتصارات البطل والاستقبال الاحتفالى الضخم وربما كان ذلك يهدف إلى استمرار ذكرى القرابين التى قدمها .

ثم يحمل أربعة وعشرون كاهنا[٥] تمثال الإله على محفة. بعد أن أخذ من المكان المقدس الذى كان فيه محاطا بكل ما يلزم من ثراء الاحتفالات . والشمارات وسيقان وزهور اللوتس والبيارق والتيجان. ويغطى هؤلاء الكهنة الذى يحملون النقالة ثوب فضفاض ملىء بزهرات صغيرة بطريقة لا يسمح معها إلا برؤية رأسهم وأقدامهم وهناك كذلك شكلان صغيران أسفل الإله .أحدهما جاث يقدم له قربانا مكونا من إنائين يحتويان على بشائر الفيضان ويسير المنتصر[٦] فى الأمام مرتديا ثيابا أخرى تاج أخر ويمسك فى يديه رموز السلطة العليا فالعقاب يحلق فوق رأسه حاملا اسمه المكتوب وشعاره ثم يتقدم العجل المقدس[٧] نفسه وسط الموكب وربما يكون ذلك هو الذى كنا نقدم له الطعام فى

---

(١) المرجع السابق، رقم ٤٦.

(٢) نفسه، المجموعة رقم ٤٥.

(٣) انظر مؤلف شميدت الذي ذكر سابقا.

وتشرح طيور الآلهة المقدسة فى مصر فى التحليق. وفى اليوم الثالث يحلق الكهنة أيضًا كل الجسد لتجنب الضعف أو عدم النظافة.

(٤) انظر اللوحة ١١، المجموعة ٤٤.

(٥) نفسه، المجموعة ٤٦.

(٦) نفسه، رقم ٤٧.

(٧) نفسه، رقم ٤٨.

أرمنت وهو المكان المجاور جدا لطيبة .وقد زينت رقبته بقلائد مقدسة .ويحمل على الرأس قرصاً تعلوه ريشتان.وهناك كاهن[١] يحرق بخورا أمامه .ثم نرى بعد ذلك شخصا[٢] مغطى بثياب تشبه حلة قداس القسسة عندنا .وهو يبتهل ويبدو فى حالة خشوع تام .وقد صور هذا الشكل من الجانب .وقد فضل الفنانون أن يرسموه بطريقة أخرى فى هذا الوضع وهذا يدل على أنه إذا كان الصناع لا يخضعون لأشكال متفق عليها، فإنما ذلك لأنهم كانوا يعرفون كيف يقلدون الطبيعة .كما يوجد فوق هذا الشكل كاهنة[٣] بغطاء رأس إيزيس .ونرى أمامها كاهنا[٤] يصرح بلا شك بانتصارات البطل. ويعلن القرابين التى ستقدم للآلهة.وأمام ذلك يوجد سبعة عشر كاهنا[٥] يحمل بعضهم رموز الآلهة مثل الصولجان والمذبة صولجان الواس وآخرون يحملون بيارق مشكلة من شكل إيزيس ورؤوس حيوانات مقدسة مثل الصقر .الثور وابن آوى .كما يحمل بعضهم أيضا أوانى وأشياء أخرى لم نتعرف جيدا على شكلها[٦] .كما يحمل كهنة آخرون[٧] محفة مرتفعة على أكتافهم نلاحظ فوقها نوعا من الخزائن التى وضعت فيها آنية تشبه بشكل كبير تلك[٨] التى ما زالت تستخدم اليوم فى مصر ثم ثلاثة أشكال صغيرة واقفة .وكانت الأوانى تضم سائلا يستخدم فى إراقة الخمر.وهناك محفة ثانية مشابهة[٩] تقريبا يحملها عدد من الكهنة نراها فوق السابقة. ويوجد على اليسار شخصية[١٠] محاطة بحروف هيروغليفية. وأمام

---

(١) انظر اللوحة ١١، رقم ٥١.

(٢) نفسه، رقم ٥٢.

(٣) نفسه، رقم ٤٩.

(٤) نفسه، رقم ٥٠.

(٥) نفسه، الأرقام ٥٣: ٥٨ والمجموعة ٥٩ والأرقام ٦٠: ٦٧، وهؤلاء الكهنة هم الذين أطلق عليهم المؤلفون القدامى اسم Pastophores (انظر كتاب شميدت المذكور سابق).

(٦) انظر الشكل الأخير فى المجموعة رقم ٥٩ وما يحمله الشكل رقم ٦١، اللوحة ١١.

(٧) نفسه، المجموعة ٦٨.

(٨) انظر اللوحة FF التى تقدم الأوانى الحديثة، بريشة السيد ريدوتيه، المجلد الثانى من لوحات الدولة الحديثة.

(٩) انظر اللوحة ١١، رقم ٧٠.

(١٠) نفسه، رقم ٦٩.

هاتين المجموعتين يوجد ثلاثة كهنه[١] يصلون أمام هيكلين[٢] ترفرف عليهما أعلام مقدسة ثم يستدير البطل[٣] الذى يصحبه الإلهه الحامى له قبالة الموكب ويبدو الآن أن القرابين التى نراها تقدم هنا قد خصصت له يتكون القربان من ساقى نبات اللوتس الذابل قبل أن يخرج زهورا ثم نجد شابين مسارين[٤]. ويستديروان من جانب الكهنة كما لو كانوا يشيرون إلى بعمل سيقومون به أما الطيور التى تطير فربما تكون رموزا توضح أن القربان يرتفع للآلهة .

ويستمر السير وتأتى شخصية أخرى محاطة بكتابات هيروغليفية فتفتح لفافة يبدو أنها تعلن أعمال البطل.[٥] ولكن المشهد يتغير بعد قليل ويصبح البطل مرة أخرى بدوره مقدما للقربان[٦] فها هو مسلح بمنجل كبير يقطع مجموعة من سيقان وبراعم نبات اللوتس التى يقدمها له أحد الكهنة وهناك آخر[٧] يتابع ويرفع فى يديه لفافة ورق البردى يبدو أنه يقرأ ما عليها وربما تكون هذه هى الصلوات التى كان يجب قراءتها فى هذه المناسبة ويرى العجل[٨] المقدس فى هذا المشهد الذى يبدو بكامله أنه يخص الزراعة بالكامل وليس هذا القربان ـ إن صح القول ـ إلا مقدمة لما يفعله المنتصر بعد ذلك[٩] وهو يقترب شيئا فشيئا من قدس الأقداس[١٠] الذى وضع فيه تمثال إله طيبة الكبير وفى الواقع، فإن البطل المصرى فى مشهد الموكب الانتصارى الذى يهمنا يقدم إلى العطور. فى الوقت نفسه يمسك فى يده اليمنى إناء ويقوم بإراقة الخمر على مذبح مغطى بالزهور المحاطة بالخضرة و يخرج من وسطها زهور اللوتس وهنا

---

(١) المرجع السابق، الأرقام ٧١، ٧٤، ٧٥.
(٢) نفسه، الأرقام ٧٣: ٧٧.
(٣) نفسه، رقم ٧٨.
(٤) نفسه، الأرقام ٧٢: ٧٦.
(٥) نفسه، رقم ٧٩.
(٦) نفسه، رقم ٨٠.
(٧) نفسه، رقم ٨٢.
(٨) اللوحة ١١، رقم ٨٤.
(٩) نفسه، رقم ٨٦.
(١٠) نفسه، رقم ٨٧.

ينتهى الموكب الدينى والعسكرى الكبير الذى يجب أن نعتبره صورة مخلصة لكل الاحتفالات التى تقام بمناسبة انتصار ملك محارب .وكانت القرابين المقدمة للآلهة هى التى تبدأ وتختم هذا الاحتفال العظيم .

ويؤكد كل هذا النقش بما لا يدع مجالا للشك أن الديانة المصرية القديمة لم تكن فقط عبادة سرية تمارس داخل قدس الأقداس المعابد .ولم تكن معرفتها متاحة إلا للممتقين ولكن كانت هناك أيضا عبادة خارجية .وكانوا يشيمون فى المناسبات الخاصة كما فى أيام الاحتفالات والأعياد العامة .فى المواكب الاحتفالية كل أبهة وعظمة الدين .وقد أكد هذه النتيجة كليمنيس السكندرى[1] الذى نقل لنا وصفا كاملا يندر وجوده لهذه المواكب الدينية تماما .التى تم فيها حصر الشخصيات التى كانت تشكل الموكب وكذا وظائفها وأدوارها .ومن السهل أن نتعرف على التشابه بينها وبين الموكب الانتصارى الذى وصفناه لتونا .وليس هدفنا هنا أن نعقد مقارنة يستطيع القارئ أن يقوم بها بسهولة[2] .ولكننا سنقتصر فقط على ملاحظة أن كليمينس السكندرى كان تحت عينيه الموكب الانتصارى الذى كان فى مدينة هابو و لم يكن له أن يصف بطريقة أخرى مختلفة ما قام بها الشخص الذى أشار إليه باسم

أما النتيجة التى توصلنا إليها، فقد وجدت سندا جديدا لها فى الأثر القيم الذى عثرنا عليه فى رشيد. فإننا نقرأ فى الواقع فى الكتابة الإغريقية التى ندين بترجمتها إلى السيد أميلون وصفا للعبادة التى أسسها مجمع الكهنة المصرى على شرف بطليموس ابيفان ؛ وقد قيل فيها[3] أننا سنُخرج فى الاحتفالات المظيمة قدس أقداس المعبد المقاصير أو الصناديق التى تضم تماثيل الآلهة وتمثال الإله إبيفان وليس خارج القول أن نلاحظ هنا التشابه أو المماثلة الكاملة بين الصناديق التى أشير إليها فى الكتابة .وتلك التى نقشت هنا : فقد توج الجميع بزخرفة واحدة وهى الأفاعى الصغيرة .

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ فى نهاية هذا المبحث.

(٢) نحيل القارئ هنا إلى المؤلف العلمى لشميدت، الذى يلقى المزيد من الضوع على هذه الجزئية.

(٣) انظر كذلك التفسير الذى أعطاه السيد أميلون للسطور ٤٢، ٤٣ من الكتابة الإغريقية لحجر رشيد.

الموضوع الثانى : عن أسطح المعبد والقرية التى بنيت هناك وعن المبانى التى توجد خلف فناء الأعمدة

كان باب فناء الأعمدة من الشمال الغربى مردوماً حتى قمته .وكان هذا الردم يرتفع من ناحية وأخرى فيالخارج حتى كورنيش المبنى .وهذا ما يسهل الصعود إلى الأسطح .ونلاحظ هناك بقايا أقدام إنسان قمنا برسمها فى اللوحات .وبالقرب منها حروفا رسمت بشكل ضخم لكتابة نحكم عليها بأنها كتابة سريعة للمصريين القدماء نظرا لتشابهها مع الحروف الهيروغليفية .وهذه هى بلا شك نتائج رحلات الحج التى كان يقوم بها سكان مصر القدماء .أو من كانوا يأتون من بلاد بعيدة لأن شهرة العظمة والقوة التى تميز هذا البلد قد جذبتهم .وكان هؤلاء يريدون أن يتركوا أدلة على مرورهم فى هذه الأماكن العجيبة .

ويحتمل جدا أن تكون سياسة الحكومة هى العمل على جمع كل أقاليم هذا البلد وكذلك البلاد المفتوحة فى عبادة الألهة نفسها بإقامة بعض الأعياد العامة التى كان يحتفل بها فى أوقات معينة إما بمناسبة أحداث مدنية أو دينية كبيرة وإما بمناسبة تعاقب الفصول .

أضف إلى ذلك أننا نعرف ميل الشرقيين بصفة عامة والمصريين بصفة خاصة لرحلات الحج .وقد أشار هيرودوت إلى العديد من هذه الرحلات التى يفد فيها سكان مصر بالآلاف فى فترة الأعياد التى تقام فى المدن الكبيرة .ويتحدث عن تلك التى أقيمت فى عصره فى مصر السفلى وهى أكثر جزء آهل بالسكان فى هذا البلد و كانت توجد فيها مدينة منف العاصمة .ويمكن أن نقول إن المصريين المحدثين قد أخذوا هذا الميل إلى الأعياد من أجدادهم .وفى هذا الخصوص كما فى أحوال أخرى .يمكن أن يلاحظ بشدة ثبات واستمرار هذه الأشياء فى الأعراف التى يمكن أن يوحى بها المناخ .ويمكن أن نذكر عددا من أماكن الحج التى يفد إليها سكان البلد والتى لا يراعى فيها تماما قوانين اللياقة كما كان فى عصر هيرودوت .

ومازالت أسطح فناء الأعمدة مليئة بستين مسكناً متواضعا من الطوب النيئ التى ارتفعت فى العصور الأخيرة وقد هجرت الآن بالكامل .ويبدو أن ترك هذه القرية كان ناتجا من نقص السكان التدريجى فى سهل طيبة .ومن الإصلاح السيئ للترع .ولم تعد مياه النيل تصل إلى حدود الصحراء إلا فى الفيضانات الكبيرة أما فى الفيضانات العادية .فعلى السكان أن يبحثوا بالقرب من النهر على المياه الصحية التى تتوقف عليها حياتهم .

وعندما نخرج من الباحة متقدمين نحو الشمال الغربى .نجد أمامنا فضاء كبيرا مليئا بتلال من الردم .وقد أحيط من كل جانب بجدار سور يرى شمالا على امتداده .وبداية من خارج الفناء .نقطع مسافة ستين مترا حتى باب عرضه سبعة وسبعون سنتيمترا .وبعيدا عن ذلك يمتد الجدار لمسافة ستة وعشرين مترا .ثم يعود بعد ذلك إلى زاوية قائمة فى طول ثلاثة وعشرين مترا .ثم يأخذ من جديد اتجاها موازيا للاتجاه الذى أخذه أولا .ولكن الردم تجمع فيه بشكل كبير لدرجة أنه قد غطى بالكامل و لم يعد يظهر إلا من مكان لآخر .وقد وجدنا قطعا من الجرانيت الأسود وعليها حروف هيروغليفية فى الزاوية الغربية لجدار السور .وهذا ما دفعنا للاعتقاد أنه كان يوجد فى هذا المكان وربما ما زال يوجد تحت الأنقاض مبان بنيت من مواد مشابهة .ومن المؤكد أن هذا المكان كله كان مليئا بالآثار إذا حكمنا على ذلك من أسوار هذا الطراز التى لاحظناها فى أماكن عديدة وعلى الأخص فى الكرنك .ونأمل أن يستطيع الرحالة الذى سيأتون بعدنا أن يواصلوا التنقيب هنا .ونستطيع التأكيد أن نتائج أبحاثهم ستعوضهم كثيرا عن المشاق التى سيواجهونها .ولا يسمح الردم الذى يغطى حائط السور بأن نرى ما إذا كانت واجهاته الداخلية مزخرفة بأشكال وحروف هيروغليفية منقوشة أم لا .ولكن الواجهات الخارجية قد غطيت بذلك .

الموضوع الثالث: النقوش الخارجية للمعبد .

لقد غطيت واجهة حائط السور التى تواجه الجنوب فى الجزء المتصل بالممر للفناء الجانبى بنقوش ذات علاقة بالحرب ونرى فيها شكلا ضخما يقدم للإله ثلاث مجموعات من الأسرى تتكون من سبعة أشخاص بعضهم فوق البعض الآخر نعرف من ملبسهم أغطية رؤوسهم ذات الريش أنهم هنود وعندما نتقدم جنوبا. نرى على الحائط نفسه بطلا يصعد على عربة تجرها خيول ويحمل كنانة سهام معلقة خلف ظهره وقد أحيط بمجموعة من العبيد ووقف خلفه كذلك جنديان يحملان أعلاما ترافقه دائما ؛ ثم بعد ذلك يتقدم عسكريون يصطفون على الجانبين وهم مسلحون بالأقواس والدروع التى يرفعونها بالقرب من رؤوسهم ثم يتبعهم جنود آخرون يصطفون أربعا جانبيا وعسكريون من الرتب المتقدمة يحملون لافتات على شكل سيقان وزهور اللوتس وبعد ذلك ندخل خضم المعركة ونرى فيها رجالا وخيولا قد سقطوا تحت العربات ووطأتهم فالبعض منهم يهاجمون أعداءهم وهؤلاء يتدرعون بدروعهم ويقاومون بضربه رمح يجرحون به أعداءهم وهناك العديد من المحاربين يرشقون بالنبال من أعلى عربتهم ولكن البطل الرئيسى هو الذى يلفت النظر، وهو نفسه الذى نراه فى كل المعارك يلاحظ بشكله الضخم فهو يطلق خيوله بكل سرعة ويسبب المذبحة والموت فى المكان فقوسه ممتد وسهمه يتأهب للانطلاق بيديه المخيفتين وتشير الأطر المتعرجة والخطوط المتموجة بعد ذلك إلى الشكل الخارجى لنهر يمنع الردم المتجمع حول الجدار من رؤيته على امتداده.

كما يوجد فوق المشاهد الحربية المختلفة لوحات تمثل القرابين المقدمة للآلهة ونلاحظ فيها على وجه الخصوص شارات وصناديق محمولة على قارب مقدس.

وتعطى الواجهة الخارجية لجدار السور من الناحية الشمالية نقوشا لا تقل أهمية عن تلك التى توجد فى الواجهة الجنوبية ونلاحظ بداية من الزاوية الشمالية فرقة من الجنود الذين يمثلون جزءا من جيش حارب الهنود. ويسوق

هؤلاء الجنود الأسرى ويعاملونهم معاملة سيئة بضربات الرماح .ونرى أسرى آخرين يسيرون دون أن يقع عليهم أى أذى .وأمامهم شخصيات ترتدى ثيابا طويلة .كما يوجد ثلاثة صفوف من الجنود والأسرى البعض منهم فوق الآخر .وهناك _ بعيدا عن ذلك _ بطل يصعد عربة وتسبقه الشعارات .وأمامه جنود يسيرون بترتيب على هيئة فرق .ويحمل عديد منهم الأعلام والبيارق المربعة .ثم يأتى بعد ذلك شكل ضخم يمثل البطل نفسه.ثم يأخذ بيده اليسرى قوسا وسهاما ،ويقود بيده اليمنى خيوله. وهو على رأس قواته المسلحة بالرماح القصيرة والدروع التى اصطفت على هيئة ستة صفوف .ثم يتغير المشهد بعد قليل مقدما دائما البطل نفسه وهو يطلق خيوله بكل سرعة ويرشق الهنود بسهامه .وهؤلاء يتشاجرون مع المصريين ويشكلون تلاحما كبيرا من الرجال .والخيول .والعربات التى يسابق بعضها البعض الآخر والموتى .والمشرفون على الموت الذين تطأهم الأقدام .

وبعيدا عن ذلك .يلتفت البطل[1] وهو يصعد على العربة ليرشق بالسهام كذلك على المعترك الذى يبدو أنه يبتعد عنه : وقد انطلقت جياده بكامل سرعتها تدوس تحت الأقدام أسودا رشقتها الحراب .وتدفع هذه اللوحة إلى الاعتقاد بأن البطل المصرى وهو الذى خُصص النقش لمآثره على كل جدران سور مدينة هابو لم يكن عليه فقط أن يدعم الحرب ضد البشر فى الأماكن الذى يحمل إليها عظمة أسلحته ولكنه كان عليه كذلك أن يحارب الحيوانات المتوحشة وفى الواقع .فإن الأسدين اللذين يوجدان أمام العربة قد أصيبا بحراب المنتصر .فالأسد الأول تمدد مشرفا على الموت وعلى وشك أن تطأه أقدام الخيول. أما الثانى، فقد اخترقته أربعة سهام .ولا يستطيع أن يفلت من قبضة الموت ويهرب عبر الغاب المزروع.ولا يعد هذا النقش القيم من جهة التاريخ[2] أقل من الآخر من الوجهة الفنية .ويمكن أن نلاحظ وضوح وجرأة الرسم .وتنوع هيئات كل الأشكال .وقد اكتسب التعبير عن الألم فيها واقعية أكثر .

---

(١) انظر اللوحة ٩، شكل ١، المجد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر فيما بعد.

كما نجد أسفل الأسود جنود مشاة يتسلحون بأسلحة مختلفة ويرتدون ثيابا مختلفة[1] ومع المتقدمين دروع تنتهى بشكل مربع من طرف ومستدير من طرف آخر ويحملون _ فضلا عن ذلك _ مقامع طويلة .أما من يلونهم فلهم أغطية رأس مخروطية الشكل وقد سلح كل واحد منهم بحربة .

وهناك آخرون يحملون أغطية رأس دائرية الشكل معقودة بشريط تحت الذقن وتعلوها كرات معدنية صغيرة .كما نجد آخرين لهم غطاء رأس يبدو معقوداً من أعلى الرأس حتى الرقبة .البعض مسلح بالدروع والرماح البعض الأخر بالنبل والكنائن .

وعلاوة على ذلك يفصل خط طويل عمودى من الحروف الهيروغليفية[2] الموضوع الذى وصفناه والموضوع الذى يليه .الذى نرى فيه كذلك البطل نفسه ولكن هذه انتصارات أخرى ومعارك من طبيعة أخرى حيث ينزل المنتصر من عربته ويمسك حاملى السلاح بالأعنة بينما سائس يوقف بالخطام الخيول التى لا تزال هائجة ويهتم بتهدئتها .ويستعد رجلان آخران لتضميدها ممسكين فى اليد عصا منحنية يصعب أن نعين فيما تستخدم وتختلف أطقم هذه الخيول قليلا عن تلك التى وصفناها قبل ذلك .ولكن الخطام هو نفسه بكل تأكيد .ويعلو رأسها أغطية فيها زهرة لوتس مقلوبة .وقد غطيت هذه الخيول بغطاء سرج مشابه للذى وصفناه قبلا[3] ولكن لها _ علاوة على ما سبق _ سرج وضع بالقرب من الغارب *وقد ثبت السرج بأحزمة تمر تحت البطن وأمام اللبان* وقد صنعت العربة من المعدن ونرى كنائن مليئة بالسهام مربوطة فيها على الجوانب .

---

(١) لم ترسم هذه النقوش.

(٢) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٣) انظر فيما سبق.

(*) الغارب أو الحارك (ما بين العنق والصهوة فى الدواب) (المترجم).

(*) اللبان: صدر الحصان (المترجم).

ثم ينزل البطل من العربة مرتديا ثياب الحرب .وقد تميز بعقاب يحلق فوق رأسه وتبعه أحد حاملى الشمارات التى لا يشير بدونها أبدا فنراه يخرج سهما من كنانته المسلح بها ويستعد لإطلاقه بقوسه الذى بسطه قبل ذلك .يطأ بقدميه أعداء مهزومين كرمز للنصر الأكيد الذى سيحرزه .ولا يمكن أن نرى هذا المشهد الرائع دونما أن نشعر بإحساس الإعجاب الحى .ودونما أن نحكم بالعدل على فن المصريين .وليس هذا لأنه _ لكى نصل إلى الكمال - يمكن أن يقارن بالنقوش الجميلة فى النقوش التى تركها لنا الإغريق .ولا يجب أن نوازن بين أعمال أنجزت بنظم مختلفة تماما وحسب معطيات مغايره ؛ ولكن هذا الشكل الذى يقارن بنقوش المصريين الأخرى هو أحد الأشكال التى نفذت بدقة .وقد يؤكد هذا الشكل وحده أن الفن _ كما يفهمه المصريون _ وإن لم يكن لدينا إضافة إلى ذلك نماذج أخرى تتميز بالدقة _ وصل عندهم إلى درجة كبيرة من الكمال .ولم نعد نجد هنا هذه الهيئة الثابتة التى لا حركة فيها .والتى تتميز بالصرامة فى النقوش المقدسة ولكن الشكل قد امتلأ حيوية وحركة .أما الحدث فأصبح أكثر إثارة للأحاسيس : فهو بالنسبة للنقوش المصرية كأبولو دى بيلفيدر بالنسبة للتماثيل الإغريقية .وقد يكون من المفيد ملاحظة التشابه بين هيئة أبولو والمحارب المصرى : فإله الإغريق يأتى ليرمى حربة مخيفة تهزم الثعبان بيثون. أما بطل المصريين، فسيطلق سهمه الذى يجلب الموت فى صفوف الأعداء .ويسبق البطل أربع من رماة السهام لهم نفس هيئته : حيث نرى كنائنهم مفتوحة يخرجون منها سهاما يوجهونها إلى الأعداء.ولكن قامتهم أقل كثيرا من البطل.ومع ذلك فهى بحجم كبير و نتعرف من خلالها على محاربين متميزين .وفى الواقع .فقد لاحظنا فى كل مكان أن المصريين يميزون بين شخصياتهم الكبيرة ليس فقط بالرمز والشمارات التى تحيط بهم ولكن كذلك بارتفاع القامة .وما قُدموا هنا هم بلا شك ضباط من الدرجة الأولى.

وتدور المعركة التى تظهر هنا على المياه .فبفحصها بدقة - وانتباه -[1] سنعرف بلا شك أن أسطولا مصريا كان فى عراك مع أسطول عدو .وأنه كان يساعده

(١) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

جيش مصرى على الأرض التى لم تقدم هنا إلا البطل الذى يقوده والقادة الذين كانوا تحت قيادته .كما لو كان هذا يظهر أن أهمية بعض الشجعان تحل وحدها محل جيش كامل .وقد تميزت السفن المصرية بأطرافها المزخرفة برأس أسد .وكان الرجال الذين يركبونها يتعرف بعضهم على بعض أولا بهيئة رأسهم وملابسهم .وأسلحتهم .وكذلك بشكل دروعهم المستطيلة.وهو شكل وصفهم المؤلفون[1] القدامى به، ويميز المصريين بطريقة أكثر دقة.

كما نرى على يسار الرسم ثلاثة من السفن المصرية[2] التى وضعت إحداها فوق الأخرى .وهو ترتيب ربما يكون قد استخدم ليعالج عيب المنظور.وهناك قارب رابع على اليمين[3] تجاوزت قطع أسطول الأعداء من الخلف وتتقدم لكى تجتمع مع الثلاثة الأخرى .وقد عانت السفن المصرية قليل فى المعركة .لكنها احتفظت بصواريها وأشرعتها و قادتها ومُجدفيها .ولها كذلك النوتى الذى يبدو وكأنه يخرج من صار ينتهى بزهرة اللوتس .ويبدو أن هذه الشخصية تلعب هنا دورا مهماً .فلأنه يسيطر على كل السفينة ويمكن أن يلحظها من بعيد فهو يرشد الربان موضحا المناورات التى لا بد من القيام بها حسب الحركات التى يلاحظها فى الأسطول المعادى.

ويدل المظهر العام للسفن المصرية على النجاحات الباهرة التى ستتوج جهودها ويبدو من يعليها فى هيئة حربية وحيوية .فالبعض يطلق السهام والآخريمسك بمقامع ويستعد ليوجه بها ضربات قوية .فى الوقت الذى يرفعون أمام جسدهم الدرع التى تقى من يمكن ضربات العدو ضدهم .وعلى سفينتى

---

(١) اعتمادا على تأكيدنا، فلن نذكر هنا إلا نصا واحدا مأخوذا من الكتاب السادس من "cyropedie de Xénophon". حيث يوضح هذا المؤلف ليس فقط الدروع الكبيرة التى كان يتغطى بها المصريون ولكن كذلك رماحهم وسيوفهم القصيرة كما تقدمها مدينة هابو. وهو عبارة عن مزيد من وصف الدروع والأسلحة عند المصريون وهذا الوصف ورد عند إكسينوفون.

(٢) انظر اللوحة ١٠، ١، ٢، ٣، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٣) نفسه، رقم ٤.

الميمنة[١] والميسرة اللتين يراقبان أسطول الأعداء نرى شعارات النصر .وقد ملئت بأسرى ربطت أيديهم ووضعوا بين البحارة.

وعلى العكس من ذلك .نرى أسطول العدو[٢] فى حالة تنذر بهزيمته فقد كان معطلا عن العمل بشكل كامل .وكانت السفن التى ليس لها بحارة ولا ربان ولا شراع تبدو وكأنها تهيم على وجهها بلا تبصر : فقد فَقَد بعضهما الصوارى وعتاد السفن .وهناك آخرى غطتها القلوع[٣] .انتشرت الفوضى فى كل مكان .وكان المحاربون الذين يصعدون إلى السفن نوعين يتمايزان بزيهم .وغطاء رأسهم، وأسلحتهم .ودروعهم .فالبعض يرتدى غطاء رأس ريش ومثبتا على رأسه بشريط معقود تحت الذقن .أما الآخرون فتغطى رأسهم خوذات حديدية[٤] لها نفس الشكل السابق .ولم ينقطع إطارها الدائرى إلا بقرنين موضوعين فى الأمام والخلف .وقد سلح الجميع بالخناجر وبالدروع ذات الشكل الدائرى .وارتدوا قميص غطى صدرهم .وجزءا من الذراعين وينزل حتى فوق الركبة .والفكرة الرئيسية التى تأتى للعقل بناء على ثياب المحاربين وخصوصا أغطية رؤوسهم ذات الريش هى أنهم يمثلون هنا الهنود وهذا ما قبلناه حتى الآن من خلال أبحاث هذا الكتاب .وسنرى بعد قليل أن الشهادات التاريخية[٥] تساند هذا الرأى وتؤكده .ولا يسمح التشابه الكبير بين هذين الشكلين من المحاربين فى أسطول العدو بالاعتقاد بأن هناك أمما مختلفة ولكنا على العكس مدفوعون للاعتقاد بأنهم قوات للشعب نفسه يميز بينها شكل تصفيف الشعر.

---

(١) نفسه، الأرقام من ١: ٤.
(٢) انظر اللوحة ١٠، الأرقام ٥: ٩، المجلد الثانى.
(٣) نفسه، رقم ٩.
(٤) ويبدو لنا أن اللون الأزرق الذى رسمت به الخوذة يعد دليلا على هذا المعدن وعندنا العديد من المرات مناسبة لإعطاء ملاحظات مشابهة.
(٥) انظر فيما بعد، المبحث السادس.

ويعرف أسطول العدو بشكل السفن[1] التى لا تختلف كثيراً فى شكلها العام عن السفن المصرية .

ويعد النقش الذى تحت أيدينا مثيرا للفضول لدرجة تجعلنا نوقف قراءتنا عليه للحظة .

ويبدو الحدث أكثر حيوية أمام البطل ،ونرى فيه الهنود وقد اختلط حابلهم بنابلهم ،وقد اخترقتهم السهام وهم ما بين ميت أو مشرف على الموت،ولا يلاحظ هنا أى أثر للمنظور ،ولكن ما تم إنجازه يدل على مدى فوضى هذا المعترك ،وتكشف جميع الأشكال فى هيئتها المختلفة الحالة السيئة التى وصل إليها الجيش ،ويمكن أن نخمن من العدد الكبير من الأعداء الذى نراه فى المقدمة أن الهنود نزلوا على الشاطئ ،وأنهم دحروا بشدة ،ويمكن أن نلاحظ بالقرب من رماه السهام جنديا مصريا[2] يجذب هنديا بذراعة ويعطيه على رأسه ضربة من قوسه.

وها هى ذى سفينة العدو[3] الأولى تتخلص ممن فيها ،وتحمل فقط محاربين يكثفون كل جهودهم لمواجهة سهام البطل المصرى عن طريق اتقائها بالدروع المستديرة التى يحتمون بها ،وهناك آخرون لا يجدون ما يدافعون به ويظهرون فى حالة تضرع وهم يتوسلون رحمة المنتصر[4].أما بقية سفن العدو،فهى فى حالة فوضى كاملة ونرى فيها الهنود كذلك يواجهون عبثا الضربات الموجهة إليهم ،وبينما يسقط البعض من سفنهم ،فى المياه ،يبذل آخرون كل جهودهم لكى لا يسقطوا،كما نلاحظ فى هذه المركة البحرية تصادما بين سفينتين[5] ،فها هو ذا جندى مصرى يصعد على الجزء الأمامى من مقدم السفينة وهو يرتدى درعه المربوط خلف كتفيه ،ومسلح بمقمعة يمسكها بيده اليمنى ،وهو على هذه الحالة

---

(١) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى.

(٢) نفسه، الرقم ١٠.

(٣) نفسه، الرقم ٥.

(٤) انظر اللوحة ١٠، الأرقام من ٦: ٩.

(٥) نفسه، الرقمين ٣، ٧.

يمسك بقوة بذراعه هنديا وينزعه من على متن سفينته .وهذا الهندى على وشك أن يصرع .

وتعطى السفينة المصرية نفسها[١] التى تقدم الفعل الشجاع هذا مثالا آخر يعلن الرحمة والإنسانية : فهذا مصرى يمد يديه إلى أحد الأعداء الذى يطلب رحمته .فيفعل كل ما فى وسعه ليخرجه من المياه التى أوشكت على ابتلاعه .

وفى سفينة آخرى[٢] نرى هنديا جاثيا على المقدمة ويداه مربوطتان خلف ظهره ويرفع مصرى على رأسه مقمعة يستعد لأن يصيبه بها .وبلا شك فإن روح التمرد تدفع إلى الثأر من هذا البائس .

وبمجرد رؤية هذا النقش الذى يقدم بوضوح أحد المعارك البحرية نتساءل لماذا لم يظهر المصريون المياه كما نراها فى أجزاء النهر المنقوشة على الحوائط الخارجية لمعابدهم؟ ونعتقد أن السبب هو الفرق الذى كانوا يعرفونه بين مياه الأنهار العذبة والمفيدة ومياه البحر .ونعلم أنهم كانوا يعتبرون فى نظامهم الأسطورى والدينى أن مياه البحر ضارة حيث إنها تجعل الأراضى التى تتاخمها غير صالحة للزراعة ولا للسكنى : وكانت كذلك بالنسبة لهم تيفون الذى كان يمتلك قديما نصيب أوزوريس أى أرض مصر الخصبة .وليس غريبا أنهم _ لكى يظهروا مياه البحر _ لم يريدوا أن يدنسوا صفة مقدسة كانوا يستخدمونها فقط فى تقديم المياه العذبة .وتدفعنا هذه الملاحظة نفسها إلى الاستنتاج أن المعركة التى وصفناها وقعت على البحر .وسنرى بعد قليل الشهادات التاريخية التى تؤكد هذا الرأى[٣].الذى سنضيف بناء عليه كذلك أن شكل السفن يختلف دائما عن شكل تلك تبحر فى النيل .والتى وجدنا مناظر لها فى المقابر لا سيما فى الكاب[٤].

---

(١) نفسه، رقم ٣.

(٢) نفسه، رقم ١.

(٣) انظر المبحث السادس فيما بعد.

(٤) انظر اللوحة ٦٨، المجلد الأول من لوحات العصور القديمة.

وعلى يسار موقع المعركة البحرية نرى الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر. يربط ذراع بعضهم ويقيد الآخرون بالأصفاد ويقتادهم مشى مشى ضباط مصريونى. سبقهم عسكريون يظهرون أنهم أعلى رتبة وقد ارتدى هؤلاء ثيابا طويلة ويمسكون فى أيديهم أنواعا من البيارق أو لريش كرمز للنصر ويظهر أول الجميع كأنه يعلن للمنتصر بحركة ما أنه يسوق إليه أسرى ويصعد البطل على الدرجة الأولى من الهيكل ويتلقى تحيتهم ويعطيهم يده ليقبلوها وقد وضعت خلفه شماراته وبيارقه .

كما يوجد أسفل النقش قوات مصرية[1] وأسرى هنود يسيرون أمامهم ونلاحظ _ أولا _ على اليمين أربعة جنود مشاة مسلحين بالرماح القصيرة والدروع الكبيرة المستطيلة التى تنتهى بشكل دائرى فى جزئها العلوى ويمسك هؤلاء فى أيديهم أداة يصعب أن نعين استخدامها وهذه الأداة تشبه نوعا ما المذراة[2] كما يسبقهم اثنان من القواسين المسلحين بأقواسهم ويمسكون فى يدهم اليمنى خنجرا صغيرا منحنيا . بالإضافة إلى أنه هناك حول الصدور وتحت الذراع اليسرى حبال لربط أيدى الأسرى .كما سلحت عديد من الأشكال التى ترتدى ملابس طويلة بأقواس وكنائن وسبقت بحامل لافتة يمسك فى يده زهرة لوتس بساقها الذى يستخدم كبيرق وخلف هذه الأشكال نرى شخصيات تحمل على ظهرها أوانى مخصصة لحمل الطعام : فأحدهم يمسك بيده قربة لتوضع فيها بعض السوائل ونرى كذلك أسرى هنودا يسوقهم أحد رماة الرماح المصريين مشى مشى. وقد ربطت أيديهم وأرجلهم بحبل يحيط برقابهم ويحتمل أن يكون هؤلاء الأسرى موجودين على امتداد كل النقش العلوى . ولكن الحائط والارتفاع الذى تصل إليه الأنقاض لم يسمحا برسم أو وصف باقى اللوحة.

---

(١) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى.

(٢) وربما كانت هذه المذارة تستخدم فى ربط الأسرى بعضهم ببعض من الرقبة كما نرى فى النقش نفسه كما هو الحال اليوم بين قبائل الزنوج.

وبعد النقش الكبير وخلف المنتصر نرى عربة شبيهة بتلك التى ترى على اليمين. وهذه أيضا عربة البطل الموجود فى المشهد الأخير والذى يظهر وهو يتلقى القرابين ثم يدير ظهره إلى عربته كما فى الجزء الأول من النقش.

المبحث السادس:
مقارنة الأعمال الحربية التى نسبها ديودور وهيرودوت إلى سيزوستريس والمشاهد العسكرية المنقوشة على جدران معبد مدينة هابو والمعلومات التى استخلصت من ذلك بالنسبة لتاريخ المصريين القديم.

تتشابه نقوش معبد مدينة هابو كثيرا مع ما ذكره لنا ديودور الصقلى عن أعمال سيزوستريس الحربية الكبيرة وعن عودته إلى مصر بعد غزواته ويبدو من المهم لنا أن نقوم بعقد مقارنات لكى نحدد هوية البطل الذى تحدث عنه هذا المؤرخ . والذى نراه فى أماكن مختلفة كثيرة على حوائط مدينة هابو وسنبدأ أولا ببعض الملاحظات عن الثقة التى يجب أن توحى بها كتابات ديودور الصقلى. يبدو لنا أن تأثير هذا المؤرخ له أهمية كبيرة .

كانت حوليات المصريين والكتب التى كتبها كهنتهم هى المواد التى ألف منها تاريخه - كما قال هو نفسه - فى أماكن عدة من مؤلفه . وعندما كان ديودور فى مصر أراد أن يرى بعينه البلد الذى كان عليه أن يتحدث عنه. ومع ذلك فلا نعتقد أنه زار آثار مصر العليا بل على العكس يبدو لنا أنه رأى مصر السفلى. ولكنه اقتبس من بقايا مكتبة الإسكندرية التى سلمت من نهب هذه المدينة خلال حرب قيصر الجزء الأكبر من المادة الضرورية لتأليف كتابه وكان الإغريق الذى كانوا قد سبقوه الذين رأوا قديما الأماكن التى تحدث عنها قد قدموا له مساعدة كبيرة فى تأليف كتاباته. ويبرهن على ذلك الوصف الذى قدمناه لأحد مبانى[1] طيبة المتهدمة مع معبد رمسيس الثانى الذى وصفها ديودور نقلا عن هيكاتيوس الذى كان - إذا صدقنا هيرودوت فى

---

(١) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل.

ذلك - فى طيبة وكانت له علاقات مع كهنة هذه العاصمة القديمة ومع ذلك فلا نريد أن نوحى بأن كل الأحداث التى رواها ديودور كان لها أساس ولا نريد أن نضيف كثيرا من الثقة لقصصه التى لا يبدو أنها توحى بذلك؛ لأنه قال _ فيما يخص بعض الأحداث المشكوك فيها - إنه لا يهدف إلى فصل الحقيقة عنها ولكنه عندما يذكر الآراء المختلفة التى يجدها عند المؤرخين يترك اختيارها إلى فطنة القراء ولكن لا يكون ذلك وفقا لمطابقة هذه القصص مع الأشياء التى وجدت فى الأماكن نفسها التى أتاحت لنا استخلاص النتائج وإعلان أراء تكتسب بذلك احتمالية أكبر .

ونأتى إلى الموضوع الذى نبحثه أساسا فها هو ذا ديودور الصقلى يعبر عن رأيه حول سيزوستريس الذى نعتقد بأننا لا بد أن نرى صورته فى غالبية نقوش معبد مدينة هابو حيث يقول[1]: "فمن كل ملوك مصر هذا هو الذى قام بأعظم واشهر الأعمال ولكننا _ مثل المؤرخين الإغريق كذلك الكهنة والشعراء المصريين المختلفين فيما بينهم _ نحاول أن نذكر ما وجدناه أكثر احتمالا وأكثر مطابقة للآثار التى مازالت موجودة فى مصر ".

وتبين هذه المقدمة لنا بما فيه الكفاية طبيعة الأدلة التى سيستخدمها ديودور وقد كنا نشك قبل ذلك فى أن ما سيذكره عن سيزوستريس ليس إلا تفسيرا للنقوش التى توجد على الآثار. وهذا ما يبدو وأن كلمة علامة التى توجد فى النص توضحه .

وبعدما أوضح ديودور بالتفصيل الطريقة التى نشأ بها سيزوستريس والتمارين الجسدية والأعمال التى قام بها فى شبابه أخبرنا أن الجزيرة العربية[2] كانت أول مسرح لأعماله الباهرة وأنه قاتل فيها الحيوانات المفترسة وأنه تحمل الجوع والعطش فى الصحراء واستعبد كل شعوب الجزيرة العربية الذين لم يكونوا أبدا ليخضعوا للرق .

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٢.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٣.

ما هو التطابق الذى يوجد بين هذه القصة وبين النقش الذى وصفناه[١].وهو الذى ضرب فيه البطل المصرى بحرابه أسدين تمدد أحدهما ميتا .وهرب الآخر عبر غابات البوص ! هل نشك فى أن النقش لا يتطابق هنا تماما مع الأحداث التاريخية ؟

وها هى ذى أعمال سيزوستريس عندما كان شابا فعندما استدعى إلى العرش بعد وفاة أبيه .خطط لمشروعات كبيرة وبتشجيع من الآلهة .شرع فى غزو العالم .فرتب أمور المملكة ونظم الأقاليم ووضع على رأس كل منها حاكما .وجمع كل الرجال الأشداء فى الدولة[٢].وكون منهم جيشا يتناسب مع ضخامة مشروعه حيث تكون من ستمائة ألف رجل من المشاة .وأربعة وعشرين ألف من الفرسان.سبع وعشرين عربة حربية .

وستبدو هذه القصة مبالغاً فيها بلا شك .فمهما كان ازدهار مصر فى العصور القديمة .فيصعب أن نعتقد أنها استطاعت أبدا أن تكون من أرضها فقط قوة مسلحة بهذه الضخامة .ونرى أن هذا المبالغة ثمرة للخُيلاء .وأن الكهنة الذين كانوا يشرحون للرحالة الإغريق الذى اقتبس ديودور جزءا من قصصهم نقوش معابدهم .تمكنوا من أن يستسلموا لرغبة المبالغة فى قوة الشعب الذى يحكمونه.

ويبدو هذا النزوع الطبيعى للمبالغة كنتيجة لأثر المناخ .وقد احتفظ بها حتى العصور الحديثة .ولا تتحدث شعوب الشرق اليوم أيضا عن جيوشها إلا بهذه المغالاة .فهى دائما _ عندما تسمعهم _ أكثر عددا من نجوم السماء وحبات الرمل التى يلقيها البحر على شواطئه.

ويضيف ديودور أن سيزوستريس بدأ بتوزيع أراضى مصر الأكثر خصوبة على جميع جنوده لكى يكونوا مستعدين للرحيل بكل شجاعة عندما يتركون لعائلاتهم خيرا كافيا : " وعندما شرع فى السير .توجه أولا إلى الأثيوبيين الذين كانوا فى الناحية الجنوبية[١] وبعدما هزمهم. فرض عليهم الجزية من الذهب .وخشب

(١) انظر اللوحة ٩، شكل ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا الجزء.

الأبنوس. والعاج ثم جهز أسطولا مكونا من أربعمائة سفينة شراعية فى البحر الأحمر وكان أول حاكم فى هذه البلاد يبنى سفنا طويلة. فأصبح - بواسطتهم - سيد كل الأقاليم البحرية وكل جزر البحر حتى الهند فى الوقت الذى كان يقود - هو نفسه - جيشا بريا وأخضع آسيا كلها[١].

هل يمكن أن نعرف مدى مطابقة هذه القصة مع المعركة البحرية المنقوشة على الجدران الخارجية لمعبد مدينة هابو ؟

وكانت السفن المصرية التى نراها فى هذه النقوش تمثيلا لجزء من هذا الأسطول الكبير الذى جهزه سيزوستريس وقد ساعد هذا الأسطول البطل نفسه كما يوضحه أى مؤرخنا بطريقة يقينية .

ولم نعد نستطيع أن نشك فى أن المعركة التى وصفناها[٢] لم تقع على البحر وقد أعطينا قبل ذلك عدة أسباب تدفع إلى هذا الاعتقاد ولكن السبب الأقوى هو بلا ريب التوافق بين النقوش التى مازالت موجودة وقصة ديودور نفسها. ونكرر هنا أن شكل السفن يؤكد أيضا هذا الرأى لأنها لا تشبه فى شىء تلك التى تبحر فى النيل والتى وجدنا صورا لها فى المشاهد المنقوشة على جدران المقابر وهناك حرف مرتفع يمر من خلاله المجدافان ومهمته حماية القارب من طغيان الأمواج وربما كانت هذه السفن النموذج الأصلى للسفن الشراعية الحربية الكبيرة ذات الصفوف الثلاثة من المجاديف والتى كانت تبنى فى عصر بطليموس التى تركت أثينا أو وصفا رائعا لها ومع ذلك نرى هنا إضافة إلى كل هذا. استعمال الأشرعة التى لم يستخدمها الإغريق فى سفنهم الضخمة .

"ولم يقطع سيزوستريس[٣] كل البلاد التى حارب فيه الإسكندر فحسب ولكنه دخل حتى إلى البلاد التى لم يدخلها الملك المقدونى أبدا فقد مر فى

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥.

(٢) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا المبحث.

الواقع - وعبر بلاد الهند ليصل حتى المحيط الشرقى الذى عاد منه عن طريق المشرق وغزا سيتى حتى نهر تانابيس الذى يفصل آسيا عن أوروبا .

ويوجد كذلك تشابه شديد بين هذه القصص والنقوش التى ترى علياالجدران الخارجية للمعبد .ويحتمل أن يكون النهر الذى يظهر فيها هو نهر الجانج.وإذا أزيح كل الردم الذى يغطى كل الحوائط الخارجية كمعبد مدينة هابو .فإننا لا نشك فى أن نجد فيها بقية أعمال سيزوستريس منقوشة بالترتيب الذى أعطاه ديودور الصقلى.ويصبح من المحتمل أكثر فأكثر _ كما رأيناه قبل ذلك _ أن ديودور الصقلى اقتبس مادته إما من حوليات الكهنة وإما من قصص رحالة يمكن أن يكون كاهن مصرى قد شرح له نقوش معبد مدينة هابو .بادئا أولا بإعطائه تفسيرا للموضوعات المنقوشة على الواجهة الخارجية من ناحية الغرب .ثم يدورون حول الأثر لكى يعودو إلى داخل المعبد .كما سيؤكده ما سنذكره ويواصل ديودور قوله:

"ولأن سيزوستريس كان يعامل الشعوب التى أخضعها بعدل .فقد فرض عليهم الضرائب على حسب قواهم .وأجبرهم على حملها بأنفسهم إلى مصر التى يعود إليها فى نهاية الأعوام التسعة[١] مصحوبا بشهرة تفوق شهرة كل الملوك الذين سبقوه .فيدخل متبوعا بحشد لا يحصى من الأسرى ومحملا بالغنائم".

ألا تدل تلك النقوش الداخلية لفناء المعبد المعمدة على هذه العودة؟[٢] ألا يتطابق هذا الموكب الانتصارى الذى وصفناها وهؤلاء الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر.وهذه القرابين التى تقدم للآلهة تتطابق تطابقا كاملا مع ظروف عودة البطل التى أعطانا ديودور تاريخها ؟

وتأتى بعد ذلك شهادة هيرودوت لتنضم إلى شهادة ديودور لتشجعنا على الرأى الذى يقول أن نقوش معبد مدينة هابو تقدم أعمال سيزوسترس الرائعة[٣].يقول هيرودوت :

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧.

(٢) انظر اللوحة ١١، المجلد الثانى.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٨.

"كان هذا الأمير _ كما يراه الكهنة _ أول من رحل من الخليج العربى بسفن طويلة فأخضع الشعوب التى كانت تسكن على شواطئ بحر أريتريا ثم أبحر بعيدا كذلك حتى بحر لم يكن صالحا للملاحة وقتها بسبب انخفاضه .

وتتطابق هذا الظروف تماما مع تلك التى ذكرها ديودور الصقلى بتفصيل أكثر. وإذا كان هيرودوت قد التزم الصمت فيما يخص أعمال سيزوستريس البارعة فى هذه المنطقة من الكرة الأرضية فإن ديودور كما رأينا أضاف إليها كثيرا من التفاصيل ولا يبدو أننا يجب أن نستنتج من صمت الأول أن سيزوستريس لم يدخل إلى الهند طالما أن كل ما يحكيه _ بعيدا عن أن يقدم بشكل موضوعى هذا الحدث- ويؤدى _ على عكس ما سبق _ إلى افتراض هذه الرحلة ؛ لأن قاعدة النقد التى يبدو من المناسب أن نسير عليها هى أننا يجب أن نعطى مصداقية لمن يقدم ظروفا أكثر تفصيلا بالنسبة للحوادث التاريخية التى لها أساس واحد والتى حكاها المؤرخون بطرق مختلفة وعلى ذلك فمن السهل أن نرى أن هيرودوت وديودور _ فى كل ما يذكرانه عن سيزوستريس- لم ينقلا عن بعضهما على أنه يفصل بينهما قرون عدة؛ ولكنهما نقلا عن مصدر مشترك .لأنه يوجد بعض الأحداث التى توسع فيها الأول كثيرا وحذفها الثانى كلها تقريبا . بينما هناك أحداث أخرى عرضها أحدهما أكثر بتمامها ولخصها الآخر فقط .

ولكن الفرق الكبير بين المؤرخين فى الموضوع الذى نهتم به هو أن قصص ديودور والنقوش التى تعطى بقية أعمال سيزوستريس الرائعة تتطابق فيما بينها تطابقا تاما .لا يوجد بين هذه النقوش والأحداث التى رواها هيرودوت ونستخلص من هذا النقاش الطويل أن المؤلفين أخذا مادتهما من حوليات مصر وأن كهنة هذا البلد أمدوهما بالتفاصيل التى نقلت إلينا عن حياة سيزوستريس ولكن لا يبدو لنا أن هؤلاء الكهنة عرضوا على هيرودوت الآثار التاريخية المنقوشة على الحجر والتى كان يجب كذلك أن تثبت صدق كلامهم .

ولن نترك هذا الموضوع دون أن نلفت الانتباه إلى ما قاله أحد أشهر النقاد الذى نشاطره رأيه عن سيزوستريس : فلم يشأ السيد دو بو فى المجلد الأول من أبحاثه الفلسفية عن المصريين والصينيين .

أن يمنح سيزوسترس لقب المنتصر .لأنه يعتبره فقط أحد أفضل الملوك الذين حكموا مصر .والذين كانوا _ بعد أن خلفوا الملوك الرعاه أكثر الطغاة قساة القلوب الذين أشار التاريخ إليهم _ قد أعادوا للشعب ملكية الأراضى التى انتزعها منهم الملوك الرعاة .ومالم يستطع دو بو أن ينسبه خاصة إلى سيزوسترس هو أنه أنشأ على البحر الأحمر أسطولا كبيرا .وقد اعتمد خصوصا على ما يتميز به المصريين من بغض شديد لا يقهر للبحر .فمن المؤكد أن مياه البحر فى النظام الأسطورى والدينى كانت توحى لهم بالرعب فهم كانوا يشيرون إليها _ كما لاحظناه قبل ذلك _ كرمز لتيفون عدو أوزوريس[1] .وفى البحر كذلك تُفقَد مياه النيل المفيدة وهى التى تبعث الحياة .والنيل يمثل أزوريس الأرضى . ولكن يجب أن نعتبر أن هذه الآراء الدينية لم تكن لتجعل المصريين يتخلون عن الملاحة فى البحر .كما أن توقيرهم للحيوانات المقدسة مثل الثور والكبش وكثير غيرها لم يكن ليمنعهم من أكل لحم هذه الحيوانات .كما أن كرههم للأعراب الرعاة لم يكن ليجعلهم يبتعدون عن تربية ورعاية الماشية .ومع ذلك فيجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه رغم البغض لمياه البحر .فإن البحارة على حد رواية هيرودوت _ كانوا مع ذلك عددا كبيرا يشكل أحد طبقات البلاد السبعة .وهذا قد لا يكون بكل تأكيد نتيجة لبعض التوسع فى العلاقات التجارية .وإذا أضفنا إلى هذه الاعتبارات أنه من المقبول بعامة أن نعطى للمصريين معارف واسعة فى الجغرافيا .وإذا قبلنا العلم المعجز الذى أعطاه كليمنيس السكندرى[2] أو كاتب مقدس عند المصريين سنوافق على أن كثيرا من المعارف لا يمكن أن تأتى إلا من الاتصالات-الخارجية القائمة منذ أمد بعيد .لماذا لا يكون سيزوسترس أحد الملوك الغزاة الذين يمكن أن يكونوا قد ساهموا أكثر فى هذه الاتصالات بحملاتهم العسكرية ورحلاتهم البعيدة ؟ وعلاوة على ذلك .فإن كل الشهادات التاريخية تتوافق لتوضح لنا أن تجارة مصر وجهت أساسا إلى البحر الأحمر . تحت حكم آخر الفراعنة مارس المصريون التجارة بشكل رائع فى البحر المتوسط.

---

(١) انظر أسطورة إيزيس وأوزوريس لبلوتارخ.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١.

وأن موانئ مصر على هذا البحر كانت مفتوحة للأجانب .وها قد وصلنا إلى استنتاج عن طريق الاستقراء والشهادات التى أعطانا إياها المؤرخون أو الآثار التى مازالت توجد فى مصر أن الروح الحربية عند المصريين القدماء وغزواتهم الواسعة واتصالتهم مع الهند ليست خيالات وأن كل الشكوك التى أثيرت حتى الآن حول حملة سيزوستريس فى هذا البلد[١] وعن وجود الملك الغازى نفسه لا بد أن تتوقف بشكل كامل .

وإذا كان المصريون تحت حكم الملوك الذى خلفوا سيزوستريس قد تنازلوا عن مكتانتهم القديمة فهذا لأن هؤلاء الحكام لم يعرفوا كيف يشيعون بينهم الحماسة العسكرية التى أوحى بها إليهم من سبقهم .

ولم يستطع النقاد الذين لم يروا آثار مصر القديمة مثلنا أن يصدقوا تماماً شهادة ديودور الصقلى نظروا إلى ما يحكيه هذا المؤرخ من غزوات سيزوسترس ومروره بالهند على أنها أساطير اخترعها الكهنة .ولكن الآثار تؤكد هذه الشهادة وتقدم بنفسها دلائل حقيقية يستطيع التاريخ أن يستند إليها .وهذه الشهادة لا تقتصر فقد _ كما قلنا _ [٢] على شهادة الكهنة .أنفضل أن نعتبر نقوش الآثار تخيلات خرجت من عقل الكهنة المصريين ؟ وهذا ما لا يأتى أبدا إلى عقل أى شخص ونعرف جيدا أننا نعطى _ وضد الرأى الذى قدمناه - شهادة استرابون الذى لم يرد أن نعتقد - فيما بعد ميجاستين -[٣] حدوث حملات أخرى فى بلاد الهند سوى حملات وباخوس والإسكندر .ولكن سترابون نفسه وفى مكان آخر من مؤلفه[٤] وافق هيرودوت وديودور فى كثير من النقاط حول غزوات سيزوستريس. وجعله يقطع - منتصرا - أثيوبيا وكل بلاد سكان الكهوف والجزيرة العربية ووضعه فى النهاية على طريق الهند .

---

(١) انظر مذكرة القس مينيو فى دراسات أكاديمية النصوص والآداب، المجلد ٣١، ص ١٧٧ و١٧٨ - زويجا، عن أصل واستخدام المسلات، ص ٥٧٧ _ ٥٧٨ - الفن الأفريقى لفيسكونتى، ودراسات التاريخ القديم، بقلم ليفيسل، المجلد الأول.

(٢) انظر دراسات القس مهنيو المذكورة سابقا.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٩ فى نهاية هذا القسم.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٠ فى نهاية هذا القسم.

واستنادا إلى رواية ديودور[١] فإن معبد مدينة هابو ربما يكون أحد هذه المبانى الكثيرة التى رفع سيزوستريس بناءها والتى سيجعل الأسرى الذين اقتادهم فى غزواته يعملون فيها .

وها هى ذى وثيقة نستطيع أن نحدد فترتها؛ إذا كان من الممكن أن نقابل بين الأزمنة المختلفة لملوك مصر التى نقلها لنا هيرودوت وديودور ومانيتون وجول الأفريقى .وأيما كان الأمر .فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نرجعها إلى عصر قديم بعيد[٢].

أليس من المهم جدا أن نعثر ـ بعد عصور كثيرة ـ على بناء حفظ بشك جيد مثل مبنى مدينة هابو ؟ من الذى لا يشعر بالانفعال عند رؤية معبد أكبر الغزاة الذين حفظ لنا التاريخ ذكراهم.الذين اعتبرت أعمالهم الرائعة والكبيرة كإعجاز وأسطورة ؟ يشعر الرحالة جيدا أنه يستطيع أن يعبر عن كل ما يشعر به وسط هذه المبانى التى نشرت فيها الفنون كل عظمتها لتخلد ذكرى الأبطال .فهو يعيد بناء هذه الأعمدة المهدمة .وأجزاء المبانى المحطمة فى فكره .كى يخرج من ركامها هذه القاعات المطمورة .ثم يرممها ويعيدها سيرتها الأولى وإلى روعتها الأولى .ويرى فيها لمعان الذهب والأحجار الكريمة[٣] ويزخرفها بهذا الأثاث الفاخر والأنيق وبهذه الأقمشة القيمة الواردة من الهند التى نجد نماذج منها فى مقابر الملوك[٤] .ولكى يضيف كذلك إلى عظمة ما أصلحه خياله .فهو يتخيل سيزوستريس نفسه فى فناء معبد مدينة هابو معدة مستقبلا وسط كبار إمبراطوريته سفراء كل أمم الأرض .

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١١ فى نهاية هذا القسم.

(٢) أرجع المؤرخون المعاصرون فترة حكم سيزوسترس إلى فترة بعيدة ووضعوه فى عام ١٧٠٠ قبل الميلاد.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١٢.

(٤) انظر اللوحة ٨٩، المجلد الثانى.

المبحث السابع:

عن المعبد الصغير الواقع عن سفح الهضبة الصناعية لمدينة هابو

نجد جنوب غربي البرج وعلى بعد ستين مترا تقريبا عند سفح هضبة مدينة هابو الصناعية معبدا صغيرا يحدث محوره مع خط الزوال المغناطيسي زاوية مقدارها ٣٠َ ٤٢ .ويصل الرواق[١] الذي يرتفع عن بقية المعبد إلى ثلاثة أمتار عرضا .وأربعة أضعاف ذلك تقريبا طولا .ويضم المعبد[٢] ثلاث قاعات متتالية . ولم تنقش الجدران الخارجية .كما نجد أن سقف الرواق مهدم جزئيا .أو ربما كان لم يتم الانتهاء منه أما الغرفة التي تلي الرواق .فلم يبق منها _ ناحية الجنوب _ إلا بعض الأحجار التي كانت تشكل السقف .وكانت تضيئها نوافذ فتحت في الجزء العلوي من الحوائط الجانبية ولا نرى فيها زخارف .

أما الغرفة الثانية، فجدرانها مغطاة بأشكال وحروف هيروغليفية منقوشة وملونة.وهناك على ثلاثة من واجهاتها الداخلية وحتى منتصف الارتفاع حروف هيروغليفية منقوشة نقشا بارزا .وقد لونت أجزاء الحجرة الأخرى .ولكن الحروف الهيروغليفية والأشكال في أماكن مختلفة عانت من التلف حتى أنها لم يعد يمكن رؤيتها على الإطلاق .ويضيء هذه الغرفة .مثل سابقتها .نافذتان في الواجهتين الجانبيتين وكوات عريضة بمقدار قدم مربع تقريبا ومفتوحة جنوبي وشماليه السقف.

وعلى الجهة المقابلة لباب المدخل .نرى على اليمين .قربانا من أرنبين بريين يقدمه كاهن إلى الإلهة إيزيس : وعلى اليسار يقدم قربان إلى حورس الذي توجد خلفه امرأة غطت رأسها بريش عقاب .كما يوجد أمام الكاهن الذي يبدو أنه يمسك ساق زهرة قرباناً يتألف من عديد من الحيوانات والزهور والثمار التي نلاحظ من بينها عنبا وسمكا .ونرى كذلك أنواعا من الحلوى والخبز.

ونمر من هذه الحجرة إلى الثالثة والأخيرة التي تضيئها كسابقتها نوافذ في أعلى الواجهات الجانبية. وفي الزوايا . حيث إن الجدران قد نقبت ونبشت .أما

(١) انظر ما نقوله عن الأروقة في وصف الكرنك، في المبحث الثالث من القسم الثامن من هذا الفصل.

(٢) انظر اللوحة ١٨، شكل ١، المجلد الثاني.

السقف الذى لون بـاللون الأزرق، فقد انتشرت فيه النجوم على الجوانب وزخرف وسطه بطيور العقاب التى بسطت أجنحتها .وإذا حكمنا على هذا المعبد الصغير بمساحته، فإن أهميته تقل فالعمل لم يكن قد انتهى منه : يدل على ذلك بوضوح رواقه الذى صقلت أحجاره بالكاد .وجدرانه الخارجية التى لم تزخرف .ولكنه جدير بالملاحظة لأنه _ نظرا لاحتوائه على نقوش تم إنجازها بالكامل وأخرى بدأ فيها يمثل مراحل عمل الصناع المصريين المختلفة عند تنفيذ النقوش .ونرى فيه أشكالا رسمت باللون الأحمر بخط رفيع .وطرافة الرسم التى تفترض معرفة كبيرة بالأشكال وكثير من المهارة فيمن ينفذونها .وتعتبر هذه الرسوم أعلى منزلة من النقوش .

وقد حددت النسب التى كان يخضع لها الرسامون شبكات مربعة مازالت موجودة إلى اليوم .وكانت هذه هى أولى مراحل العمل الذى نفذها بلا شك نفس طبقة الصناع.ونرى بالقرب من هذه الأشكال .التى رسمت بشكل بسيط.نقشا رسمت خطوطه الأولى .وقد دار الأزميل بكل أطراف الرسم .وعمل على إخفاء المادة التى كانت تحيط بالمكان الذى يحدده قلم الرسام.وقد حددت هذه العملية الشكل المنقوش عن الجدار ولكنه مازال خشنا .وكل الأشكال مربعة .وكل أجزاء النقش كانت بالتصميم نفسه و هذا هو عمل طبقة ثانية من العمال .ثم يأتى بعد ذلك فنان أكثر حذقا ليضع اللمسة الأخيرة على العمل الذى بدئ فيه قبل ذلك.ويعطى هذه الأشكال الرقيقة والمستديرة التى نلاحظها بالقرب من هنا فى النقوش التى تم إنجازها بشكل كامل .وهناك أشكال لم ترسم وأخرى كانت تتلألأ بألوانها الزاهية تجعلنا نخمن أن عمل الرسام كان يلى مباشرة عمل النقاش .

ويحمل وضع هذا المعبد الصغير بالقرب من فناء الألعاب على الاعتقاد بأنه لم يوضع هنا مصادفة ولكن ربما لأن هذا المكان الذى يأتى إليه المنتصرون فى الأماكن العامة ليشكروا الآلهة على الانتصارات التى حققوها لهم .

المبحث الثامن:

ساحة الألعاب وعن المعبد الذى يقع على طرفها الجنوبى

الموضوع الأول

ساحة العاب مدينة هابو

يقودنا الترتيب الذى نتبعه بطبيعة الحال إلى وصف السور المستطيل الواسع الواقع جنوبى مدينة هابو والذى قلنا عنه بعض الأشياء فى نظرتنا العامة على[1] آثار طيبة. كما يوجد المعبد الذى وصفناه فى امتداد الجانب الشمالى لهذا السور. على مسافة مائة وستين مترا تقريبا ويمكن أن تكون مساحة هذا الجانب ألف متر [2]. ويجب أن نتخيله على شكل كثبان وهضاب أرضية ترتفع عن الأرض بما يقرب من ثلاثة عشر مترا[3] يجب أن يضاف إليها كذلك ارتفاع رواسب النيل التى اختفت قاعدتهم تحتها ويصل عرض هذه الكثبان إلى خمسين مترا على وجه الأرض ولكن أطوالها غير متساوية ويفصل بينها فواصل تتساوى مساحتها تقريبا ولا تمتد حتى الجوانب الشرقية والغربية للسور بحيث يوجد فى الزوايا فتحات كبيرة تستخدم كمخارج رئيسية ومن الصعب أن نميز ـ بعد التلف الذى أحدثه الزمن فى هذه الأجسام - حدودها الأصلية.

وقد لاحظنا فقط أنها تبعد عن قمتها مسافة من خمسين إلى ستين مترا ولا تمثل هذه الكثبان لأول وهلة إلا كومة من التراب التى أخذت انحدارها الطبيعى ولكن عندما نفحصها عن قرب وبعناية فسنعرف على التو أنها بنيت من الطوب الكبير والمجفف فى الشمس ونجد كذلك فى كل الأماكن بقايا واجهة كانت تمثلها هذه الحدود وقلما يسمح الشكل الهرمى لهذه الأبنية بالشك فى أنها لم تكن إلا سلسلة من الصروح التى كانت أبوابها تؤدى إلى السور وربما لم يكن

---

(١) انظر المقدمة وانظر كذلك اللوحة ١، المجلد الثانى.

(٢) وعندما قيست بالخطوة، وجد أنها ٩٨٨ مترا.

(٣) أريمون قدما.

ذلك إلا أبنية هرمية ضخمة تمثل فى ارتفاعها شكل شبه منحرف .ويفصل بينهما مسافة كانت تستخدم كمخارج .ويبدو هذا الافتراض الأخير أكثر احتمالية مثل أماكن أخرى من مصر تقدم جدران سور على حالتها الأولى كما نفترضه هنا كما نجد على هذه الكثبان بقايا منشآت تدل على أنه كان يوجد هنا بعض القرى التى ساعدت انقاضها كذلك على زيادة حجم الكثبان وتشويه تناسق أشكالها .

كما يتكون الجانب الغربى للسور من صفين من الكثبان التى يصل طولها عند القاعدة من خمسين إلى ستين مترا .وبينهما فاصل يصل إلى خمسة وعشرين مترا .ويتوافق أحد صفوف هذه الكثبان مع الآخر .وتفصل بينهما فتحات .وعلى الرغم من تهدمها.

فى كثير من الأماكن إلا أنها تؤكد الرأى الذى قلناه سابقا عن شكلها المبدئى .وكان عدد هذه الكثبان ثلاثة وعشرين .وبينهما اثنتان وعشرون فتحة يحتمل أن تكون متساوية فى الأصل .ولكنها لم تعد تبدو كذلك اليوم .ويبلغ جانب السور هذا ألفين وخمسمائة متر .وكانت الكثبان أقل ارتفاعا من تلك التى تشكل الجانب الشمالى وأطوالها ليست واحدة .ويوجد أهم هذه الكثبان بعد المعبد الصغير مباشرة .وهذه هى الكثبان التى تتطابق فواصلها أكثر .وهى التى كان ارتفاعها أكبر.كما نجد على غالبيتها شقفات الآنية الفخارية وبقايا المنشآت الحديثة .كما نرى أيضا ضريح ولى على الكثبان الأخيرة ناحية الجنوب التى نجد عليها بقايا مساكن .ونلاحظ تقريبا وسط هذه الطريق الطويلة فتحة أكبر من الفتحات الأخرى.ويبدو أنها تمتد بعيدا عن السور عبر تلال من الحجر الجيرى التى تشكل فى هذا المكان سفح سلسلة الجبال الليبية .وهذه الفتحة تمثل آثار سيل كان يأتى مسرعا _ فى بعض فصول السنة _ من أعلى الجبل ويشق كل الأرض باتجاه الشمال الغربى .وتدل الأحجار المستديرة من اليشب والعقيق التى انتشرت فى الأرض على مرور المياه .

أما الجانب الشرقى من السور، فلا يتكون - مثل الجانب الشمالى - إلا من صف واحد من الكثبان .ولكن ما يثير الإعجاب فيه هو وجود فتحة كبيرة فى

وسطه يبلغ عرضها من سبعمائة وثمانين مترا إلى ثمانمائة متر وكان ذلك ربما يمثل المدخل الرئيسى .

وعندما ننظر إلى السلسلة الليبية نجد على يمين هذه الفتحة ستة من الكثبان بينها فواصل متباعدة جدا .وترتفع على الكثبان الأخير ناحية الشمال قرية " البعيرات"[١] .وقلما يصل ارتفاع هذه الكثبان اليوم إلى ثلاثة أمتار ونصف .أو أربعة أمتار[٢] وكانت الأرض تنهار شيئا فشيئا بسبب عامل الزمن أو بسبب عمل الناس وتشكل نوعا شكل منتصف حدوة جواد حول القرية .وعلى يسار المدخل الكبير وبالنظر دائما ناحية السلسلة الليبية لم تعد الكثبان منفصلة ولا تشكل إلا هضبة واحدة وفريدة يقل ارتفاعها بكثير عن تلك التى تحدثنا عنها .ويبلغ طولها ثمانمائة وستة وأربعين مترا .ومن اليسير أن نعرف للوهلة الأولى أن سكان البلد استغلوها ـ مثل كثير من التلال المشابهة فى مصر العليا .فكانوا يستخرجون منها نوعا من السماد المستخدم فى زراعة الذرة .وقد رأينا فى هذه الأماكن فلاحين يقومون بأداء عمل من هذا النوع .ولم يتركوا عندنا أى شك فى سبب هذا التدمير .

ومن ناحية جانب السور الجنوبى .نجد كثبانا أيضاً .ولكنها كانت أقل ارتفاعا ويمكن تميزها بصعوبة .وقلما كان يوجد إلا التشابه الذى يمكن أن يؤدى إلى إعطاء هذا الجانب الشكل نفسه الذى عرفناه فى الجوانب الأخرى على وجه الخصوص وبطريقة أقل تناقضا الجانب الذى فى المواجهة.

أما فى الزواية الجنوبية الشرقية التى يوجد فيها ـ كما فى الزاوية الجنوبية الغربية ـ فتحة واسعة. فنرى أثر قناة متفرعة عن الجزء العلوى تعبر السهل بمحاذاة السلسلة الليبية. وتوصل مياه الفيضان إلى السور .وعندما يكون فيضان النيل زائدا تزدهر كل أرض السهل بالخضرة وتعطى محصولا وفيرا .

---

(١) انظر اللوحة ١، المجلد الثانى.

(٢) من عشر إلى اثنى عشر قدما.

ولكى ننهى بإعطاء فكرة عن مساحة ساحة الألعاب فى مدينة هابو .سيكفى أن نقول: إنها أكبر سبع مرات من ميدان خيل حقل مارس فى باريس[١]، ولن ندخل فى حسابنا الأرض التى يشغلها صفان من الكثبان التى تشكل الجانب الغربى .

ويصل العدد الكلى للفتحات الموجودة فى جدران السور .والتى نعرفها بطريقة لا تقبل المناقشة إلى تسعة وثلاثين ؛ ومن المحتمل جدا ألا يرتفع عددها إلى خمسين إذا افترضنا إصلاح الفتحات التى هدمت .وهكذا نجد أن الرأى الأول الذى كوناه فى المكان وهو أن هذه الفتحات يمكن أن تكون أبواب مدينة طيبة التى تغنى بها هوميروس وشعراء العصر القديم يعد بلا دليل .

وسنعود - بعد قليل - إلى نص أمير الشعراء هوميردوس الذى مجد على هذا النحو الأبواب المائة لأقدام عاصمة فى مصر .وسنناقش ذلك بشىء من التفصيل[٢].

ففيم كان يستخدم سور مدينة هابو ؟

إن كل ما يحيط به يدل بوضوح على الهدف منه.هل يبدو موقعه بالقرب من مدينة كبيرة كانت عاصمة لملكة مزدهرة تذكر نقوش الآثار التى توجد فيها بحملات عسكرية .واحتفالات بأعياد رسمية .أنه يدل على معسكر محصن .وموضع خصص لتجميع الجيوش الكثيرة .وساحة العاب .ومكان اجتماع للاحتفال بالأعياد العامة ؟

لقد كانت ساحة أوسع من حقل مارس وكانت تتدرب فيها القوات على استخدام الأسلحة. وسباق الجرى .وسباق الخيل والعربات .وبشكل عام التحركات العسكرية. ومن هنا كانت القوات المصرية تتحرك .تحت قيادة أمثال

---

(١) يصل طول حقل مارس فى باريس إلى ٩١١ مترا، وعرضه إلى ٣٩٠ مترا. وهذا ما يعطى مساحة إجمالها ٣٥٥٢٩٠ مترا مربعا أى ٩٣٤٠٠ قامة مربعة. أما سور مدينة هابو فيبلغ ٢٥٠٠ مترا طولا، و٩٨٨ مترا فيا يعادل ٦٢٤٣٨٠ قامة مربعة.

(٢) انظر المبحث فى نهاية هذا الفصل.

رمسيس الثانى أو سيزوستريس نحو غزوات مضمونة .وهناك كان أناس كثيرون يمجدون الشجاعة والبراعة بالمكافآت والتصفيق .وكانوا هنا يتعلمون أن يتصرفوا بشكل جيد .ويرجعوا كل شىء لعظمة الدين والوطن .

وهناك نص مهم جدا لهيرودوت يمكن أن يبرهن على هذا الرأى الذى قدمناه. رغم أنه لا يتعلق مباشرة بمدينة طيبة ولا بالسور موضوعنا .يروى هذا المؤرخ[١] أن المصريين كانوا يختلفون اختلافا كبيرا فى عاداتهم عن الإغريق. ولكن مع ذلك كان يحتفل فى أخميم .المدينة المهمة فى صعيد مصر بالألعاب الرياضية الحركية التى كانت من أرقى الألعاب .على شرق الفرس ولتخليد ذكرى الأغريق.ويتيح هذا النص أدرك أن الألعاب كانت تقام فى مصر .ولكن ذلك لم يكن على الطريقة الإغريقية إلا فى أخميم .

وكانت هذه الألعاب _ كما نعرف _ تحتوى أساسا على معارك المصارعين . وكانت ألعاب المصريين مختلفة تماما .ووفقا لرأى بوسويه [٢]. فإن سباق الجرى .وسباق الخيل .وسباق العربات[٣] كانت تمارس فى مصر بمهارة فائقة . ولم يكن يوجد فى العالم رجال خيل أفضل من المصريين .وما يذكره ديودور الصقلى يؤكد أنهم كانوا يمارسون كذلك سباقات الجرى المجيبة حقا .وحسب هذا المؤرخ[٤] فإن والد سيزوستريس. الذى جمع كل الأطفال الذين فى سن ابنه .كان يدربهم على كل الأعمال من غير أن يعطيهم الطعام إلا بعد أن يقطعوا جريا مائة وثمانين غلوة مصرية وهذه المسافة تساوى تماما طول المضمار سبع مرات.

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١٣.

(٢) انظر موجز التاريخ العالمى، المجلد الثانى، ص ١٨٩ .

(٣) بالإضافة إلى العربات الكثيرة الموجودة فى النقوش على جدران الآثار، نجد كذلك فى مقابر طيبة. فن صناعة هذه العربات. وهذا ما يؤدى إلى افتراض أن المصريين كانوا يستخدمونها كثيرًا فى الحرب والألعاب العامة.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٤.

ولننترك هذا الموضوع دون أن نشير إلى أن الألف والخمسمائة متر التى تشكل طول السور تساوى بالضبط خمسا وعشرين غلوة مصرية من تلك التى تساوى مائة متر .وإذا كان عرض السور قد قيس بدقة .فإنه كان يمكن أن يكون ألف متر بالضبط أى ما يعادل عشرة غلوات .وإذا قيس بالخطوة فإنه سيصل إلى تسعمائة وثمانية أمتار .وهناك مجال للاعتقاد بأن مثل هذا التقارب كانت وليدة الصدفة .

وتؤدى هذه الملاحظة أكثر فأكثر إلى تأكيد ما سنشرحه فيما يأتى(١) .من أن الغلوة التى استخدمها ديودور هى تلك التى تتكون من مائة متر أو إحدى وخمسين قامة التى اتفق العلماء عامة على أن ينسبوها للمصريين .

الموضوع الثانى:

المعبد الصغير الواقع على الطرف الجنوبى من ساحة الألعاب

نجد على مسافة تسعمائة متر تقريبا من الطرف الجنوبى للسور وفى اتجاه الطريق الكبيرة لأقواس النصر التى تشكل الجانب الغربى للساحة .بقايا معبد(٢).

ونقابل على الطريق .التى نسلكها لكى نصل إليها .بعض الهضاب الصناعية التى تبدو لأول مرة وكأنها استمرار لتلك التى ذكرناها .ولكن فى الواقع .لا يوجد رابط بينها .وقد سمى لنا أهل البلد هذا المعبد " ديرا " والمكان الذى يضمه يسمى " القطرة " .وربما ظلت تسمية "الدير" هذه بسبب استخدامه هكذا فى العصور الأولى للمسيحية .ومهما كان الأمر .فإن هذا المعبد ينتمى إلى العمارة المصرية وليس له الآن الأهمية الكبيرة التى كانت له فى قديماً.

ويقع هذا المعبد على هضبة صناعية تمتد لمسافة ثلاثين مترا من جهة وأخرى من المبنى شمالا وجنوبا . وقد ارتفع هذا الرديم فوق السهل. ويجعلنا هذا

---

(١) انظر المبحث فى نهاية هذا الفصل.

(٢) انظر اللوحة ١٨، شكل ٤، لمجلد الثانى.

نعتقد بأن المنشآت التى كانت موجودة فى السهل ليست أقدم من غالبية الآثار الأخرى الموجودة فى طيبة .ونصل إلى المعبد عن طريق باب يقع إلى الغرب .فى مواجهة النيل. وقد هدم الآن جزء كبير من هذا الباب .ومحوره هو نفسه حيث يحدث زاوية ٩٦ مع خط الزوال المغناطيسى. ويصل سمكه إلى ستة أمتار تقريبا .وقد قسم الباب _ فى الداخل _ ككل الأبواب من هذاالنوع _ إلى ثلاثة أجزاء .فيتساوى الطرفان .أما الجزء الأوسط الأكبر فكان يتحمل مصراعى الباب عندما يفتحان .ويدل ما تبقى من هذا البناء أن الباب كان ضخما .وأنه كان يغلق مدخل مبنى له أهمية ما .كما نجد بقايا المعبد على بعد واحد وستين مترا من هنا ناحية الغرب .وتمتد فى فضاء مستطيل يصل إلى ثلاثة عشر مترا طولا وثمانية أمتار ونصف عرضا .وندخل إلى هذا المكان عن طريق باب فى جدار هدم جزؤه الشمالى تقريبا .وندخل أولا إلى قاعة مستطيلة يبدو أنها لم تكن إلا استمرارا لأحد الممرات الذى يبلغ عرضه مترا واحدا .ويعزل هذا الممر كل جهات القطعة الوحيدة التى ظلت سليمة والتى تمثل قدس أقداس المعبد .

أما الجزء الجنوبى من المبنى، فهو الأفضل حفظا والممر فى ظلمة شديدة .ويستخدم مخرجا لثلاث حجرات طولها أكثر من عرضها وزخرفت جميعها بالنقوش .

وقد أضيئت كلها بنوافذ تم عملها فى سمك السقف .وتحتوى الحجرة الأولى كذلك على بقايا سلم .كان يؤدى إلى أسطح المعبد .وكان يوجد على اليسار ممر مشابه وحجرات مماثلة .ولكن ذلك كله الآن تحت الأنقاض .

وندخل بعد ذلك إلى قدس الأقداس المعبد[١] الذى يصل طوله إلى أربعة أمتار وعرضه مترين .عبر باب زخرف بالإفريز الذى يعلوه الأفاعى الصغيرة .وتوجت الواجهة الأمامية له[٢] بخرجة سطح مشابهة لتلك التى فى

---

(١) انظر اللوحة ١٨، شكل ٤، المجلد الثانى.

(٢) نفسه، الشكلين ٦، ٧.

الخارج فى كله .وقد غطى قدس الأقداس بنقوش لم نستطع أن نرسم منها إلا لوحة واحدة[١] موجودة فى الركن الأيمن عند الدخول : وتمثل هذه اللوحة حورس جالسا على منصة موضوعة فوق الهيكل .وقد نقش على أحد جانبيها أبو الهول ونرى أسفل ذلك أسدا وهو رمز حورس والشمس التى تتزايد قوتها عندما تتقلب الشمس فى الصيف وتقطع برج الأسد .

ونجد شكلا صغيرا له رأس متوج .ويمسك بيده ريشة .ويرقد على جانب المنصة بالقرب من حورس .ثم يأتى كاهن ليقدم لهذا الإله إكليل من اللوتس المتداخل .وهناك شكل مشابه من اللوتس موضوع خلف المنصة ويبدو وكأنه يغطيها .

وإذا حكمنا بضخامة الباب الواقع فى مقدمة الأنقاض وإذا اعتبرنا ما تبقى من المعبد ليس إلا قدس اقداسه فقط .فلن نشك فى أنه يجب أن نرى هنا بقايا معبد مهم .

ويحتمل أنه كان هناك رواقان أول وثان.كما فى أغلب المعابد التى تتشابه تصميماتها مع الأبنية التى فحصناها[٢].

---

(١) نفسه.

(٢) انظر خريطة ادفو المجلد الأول وخريطة دندرة الرابع من لوحات العصور القديمة.

نصوص الكتاب

لكنا سنجد شهادة أخرى تثبت لهؤلاء الذين سيقهرون أنفسهم بمذهبنا الفلسفي ،وعلى سبيل المثال بتأرجحهم وادعاءاتهم .أنهم سيجممون أيضا نوعا من عادات البرابرة الآخرين وينقلونها إلى طريقة حياتهم .لكن الأعظم من اعتقادهم المذهب الفلسفي المصري وبخاصة هجرة الروح من الجسد .لأنهم يستخدمون بعضاً من فلسفة المصريين الخاصة وهذا يكشف عظمة طقوسهم المقدسة.لأنه أولا يتقدم المرتل. يحمل أحدهم بعض رموز الموسيقى،ويقولون إنه يجب أن يحملوا كتابين من كتب مركوريوس. أحدهما يحتوى على أناشيد الآلهة والآخر ،فى الواقع ،يحوى معرفة الحياة الملكية ،ويلى المرتل عالم الفلك،ثم يأتى اللوح الخشبى والحبر للكتابة وفيه:

"يجب أن يتعلم الهيروغليفية ،ووصف العالم ،والجغرافيا ،ونظام الشمس والقمر ،الفلك المصرى ،ووصف النيل ،ووصف أدوات الزينة المقدسة التى تكون نافعة للعبادات".

يلى بعد ذلك ستوليستيس وهو الذى يزينه ،الذى يملك كأس الخمر للإهداء ومقياس العدل : هو يعرف كل شىء عن التربية والتعليم الذى يسمى بايديوتيكا وموسخوسفا جيستيكا ،فالذى يراقب طقس تقديم أضحية العجول ،وتتضمن العبادة المصرية ،ومنها بالتأكيد،تقديم الأضاحى ،باكورة الثمار ،الأناشيد ،الصلوات ،المواكب ،أيام الأعياد ،بعد كل ذلك يخرج الكاهن يحمل الإبريق فى صدره وهو رئيس الطقوس (كليمنيس السكندرى ،الكتاب السادس ،ص ٦٣٣ ،طبعة باريس عام ١٦٢٩) .

سيزوستريس - كما يقولون - الذى أصبح السابع فى أجيال الملوك، قد أنجز أعمالاً عظيمة ومشهورة أكثر من أسلافه، ليس فقط بين الكتاب اليونانييّن باختلافهم بعضهم بعضا بل أيضا بين الكهنة المصريين الذين نشيداً لذكراه بذكره مما أعطى تناقضا لهذه القصص، ونحن - من جهتنا - سنحاول إعطاء أكثر الاحتمالات لهذه الروايات وهذا ما يتفق تقريبا مع الآثار التى مازالت قائمة.

ديودور الصقلى، التاريخ، كتاب، ١ ص ٦٢، طبعة ١٧٤٦).

وأول كل شيء رفقاء سيزوستريس الذين رافقوه .فقد أرسله أبوه فى حملة للجزيرة العربية حيث كان هدفه التدريب الشاق للاصطياد .لعدم مواجهة فقدان الجوع والعطش فقد انتصر على كل أمة الجزيرة العربية .حيث لم تكن قد استعبدت من قبل هذا اليوم .(نفسه. ص ٦٣).

بعد أن جهز جيشه.سبق الجميع إلى محاربة الإثيوبيين الذين يقيمون فى جنوب مصر.وبعد أن قهرهم أجبرهم على دفع الضريبة من الأبنوس.والذهب وأنياب الأفيال بعد ذلك كان يرسل أسطولاً يتكون من أربعمائة سفينة الى البحر الأحمر. وكان أوائل المصريين هم الذين بنوا السفن الحربية .ولم يكن قد استولى على الجزر فى هذه المياة بل على الشاطىء بعرض البحر حتى الهند .بينما هو نفسه قد شق طريقه فى البر بمرافقة جيشه أخضع كل آسيا .

ولم يكن قد زار .فى الواقع .الأرض التى استولى عليها الإسكندر المقدونى بعد ذلك؛ بل عبر أيضا نهر الجانج وزار الهند وأبحر فى المحيط.وزار القبائل الآسيوية فى أوروبا. (ص٦٤) .

وكان يتعامل برفق مع كل الشعوب الخاضعة له .بعد أن اختصر حملته العسكرية إلى تسع سنوات.وأصدر أوامره للأمم كى تحضر الهبات كل عام إلى مصر .بحسب قدراتهم .بينما هو نفسه .وقد جمع حشداً من الأسرى ومقداراً من الغنائم الأخرى.حتى رجع إلى بلده .لينجز أعظم الأعمال التى لم يستطع أى من الملوك قبله إنجازها.

وكل المعابد فى مصر .فضلا عن ذلك .قد زخرفها بتقديم النذور الجديرة بالذكر وأيضا بالغنائم .والهدايا .

(ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٥).

متخطيا هؤلاء .وبالتالى سأتحدث الآن عن الملك الذى جاء من بعدهم: سيزوستريس .

فهذا الملك - كما قال الكاهن - قد خرج بأسطول مكون من سفن طويلة من خليج الجزيرة العربية وقهر كل المقيمين بالقرب من البحر الأحمر حتى أبحر ووصل إلى البحر الذى كان ضحلاً بالنسبة لسفنه .

(هيرودوت. التاريخ كتاب ٢ فصل ١٠٢ ص ١٢٦ طبعة ١٦١٨) .

ويعزز ميجاثنيس أمره بطريقة ما بخطبتنا لكى يصحح انتقاص الثقة عن الهند بواسطة القصص القديمة : لأنه لم يرسل الجيش من الهنود خارجا فى أى مكان ولم يغزها من الخارج لكى يستولى عليها فيما عدا غزو هرقل وباخوس وأيضا بالمثل فى مقدونيا .

بالتأكيد سيزوستريس فى مصر قد تقدم فى تياركونيس أثيوبيا حتى فى أوروبا .

(استرابون .الجغرافيا كتاب ١٥ ص ٦٨٦) .

ويقصون أن هناك سيزوستريس فى مصر حيث يوجد عمود عليه كتابة مقدسة تشير إلى عبوره لأنه من أول الملوك الذين قهروا أثيوبيا ترو سكان الكهوف .وبعد ذلك عبر إلى الجزيرة العربية بعد ذلك اجتاز آسيا .لذلك لُقب سيزوستريس بالحصن فى كل مكان .

وأنشأ معابد للآلهة المصرية .

(استرابون .الجغرافيا كتاب ١٥ ص ٧٦٩)

إن سيزوستريس الآن قد خفف عن شعبه معاناة الحروب ومنح رفقاءه الذين شاركوا بجدارة أعماله مميزات مدى الحياة فى التمتع بالأشياء الجميلة التى ربحوها .بينما هو نفسه بكونه طموحا للمجد .قد أنشأ أعمالا عظيمة وبديعة فى فكرتها بالإنفاق عليها ببذخ ،وقد تخطى بذلك المجد الأبدى لنفسه ولاجل أمان المصريين مختلطا باليسر فى كل وقت .مبتدئا بالآلهة أولا .فقد بنى فى كل مدينة مصرية معبدا للإله الذى يكون مبجلا بصفة خاصة من سكان هذه المدينة.

ولإنجاز هذه الأعمال لم يستعن بالمصريين وإنما بالأسرى فقط ولهذا السبب قد وضع نقشا على كل معبد حتى لا يتسلق عليه أى مصرى.

(ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٥ ،٦٦).

كما هى الحال فى زينة المصريين الذين يشيدون معابد ذات قاعات وممرات وأفنية محاطة بالأعمدة الأسطوانية العديدة وتتألق الأحجار المستوردة من البلاد الأجنبية على الجدران وهى التى يتم تجميلها بالرسوم الفنية الرائعة .ويبرق الذهب وتلمع الفضة داخل تلك المعابد .وتتضوى بشذى العنبر .وتخطف الأبصار بأنواع الجواهر ذات الألوان البراقة .المجلوبة من أراضى الهند والحبشة.كما أن الهياكل والمذابح تغطيها الستائر الرقيقة المنسوجة بخيوط الذهب.وعندما تدلف إلى داخل تلك المعابد المعزولة وفى عجلة تريد أن ترى ما هو أفضل مما رأيت خارجها أى ترغب فى رؤية سكان هذه المعابد وإن وقعت عيناك على واحد من الكهنة الذين يقدمون القرابين هناك .فستجد إنسانا مكتئبا . ينشد فى حزن أنشودة باللغة المصرية ،

وعندما يرفع الستار عن ذلك المعبود الذى يصلى ويتعبد له فسوف تصدر منك ضحكة مجلجلة عندما تعرف ماذا يعبد .لأن ذلك المعبود .والإله الذى تسرع إليه مشتاقا لرؤيته لن يكون إلا قطا أو تمساحا .أو ثعبانا من الثعابين الشائعة فى المنطقة .أو حيوانا متوحشا.وليس ذلك المعبد المهيب بأى حال .بل أجدر به أن يوجد فى جحر أو حفرة فى الأرض أو كوم قمامة .

وذلك ما يبدو عليه إله المصريين .مجرد حيوان يتدحرج فوق أريكة قرمزية اللون .تماما مثل تلك النسوة اللائى يتحلين بالذهب .

(كليمنيس السكندرى .المربى , ٣فصل , ٢ص٢١٦)

لأنه بميلاد سيزوستريس باشر أبوه العمل العظيم والملكى : جمع كل المولودين فى هذا اليوم من كل مصر .والاتصال بالمرضعات والمديرين .وسيكتب أولا هذه الفكرة لكل التربية والتعليم .وتمت الموافقة والامتناع .وتمت التربية الأكثر أسرية وأن يكون من نتائجها : الاشتراك فى ثقة الحوار فى الارتباط بصداقات الأخيار وبالأفضل رفيق الجندية .

وفى المرحلة الأولى من العمل كانوا يراقبون الأولاد بمثابرة وكان لا يسمح لهم بتناول الطعام ما لم يجروا أولا مائة ثلاثة وخمسين (غلوة ٢٢٠ ياردة)

(ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٢).

القسم الثانى

بقلم: جولوا وديفيلييه

مهندسا: الطرق والكبارى

وصف التمثالين الكبيرين الموجودان فى سهل مدينة طيبة والأطلال التى تحيط بهما وأبحاث حول الأثر الذى كونا جزءا منه .

المبحث الأول: تمثالا السهل الضخمان

حينما يرى الرحالة الآثار الثرية والرائعة الموجودة فى مدينة هابو تنجذب خطاه بطبيعة الحال نحو تمثالى فى سهل طيبة واللذين يمكن أن نراهما من مسافة بعيدة بفضل ارتفاعهما الكبير يحيط بهذين التمثالين غابة صغيرة من شجر السنط الشائك،البالغ ارتفاعه 3٤: أمتار وربما تشغل هذه الأشجار مكان إحدى غابات نبات الأقحشة الذى كان يحيط بالمعابد المصرية أو داخل الأسوار،وذلك نقلا عن هيرودت[١].

(١) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ١٣٨، ص ١٤٣.

ينظر التمثالان تجاه الجنوب الشرقى ويتوازيان مع اتجاه مجرى النيل ويشتهران فى المدينة باسم تاما وشاما .

يمثل شاما التمثال الواقع فى اتجاه الجنوب وتاما التمثال الواقع فى اتجاه الشمال ويتشابه التمثالان من الجانب الفنى على وجه الخصوص ؟ لكن يختلف حجماهما فى الأبعاد وسوف نشير إلى ذلك لاحقا .

ويتكون التمثالان من الحجر الرملى المكون من كميات من الحصى متلاصقة بعضها ببعض وهى عجينة قوية جدا وتشكل هذه المادة السميكة والمكونة من عناصر مختلفة صعوبات فى النحت ربما أكثر مما يشكله الجرانيت من صعوبة وبالرغم من ذلك فقد تغلب المثال المصرى على هذه المشكلة بنجاح لانظير له.

وفيما يخص التمثال الواقع فى اتجاه الجنوب[1] نلاحظ أن الأنف و الفم وكل أجزاء الوجه قد طمست تماما يمكن فقط رؤية الأذن وجزء من غطاء الرأس كما يمكن ملاحظة أن الساقين وجزء من الجسم تبدو متعرجة وخشنة ؛ وذلك بفعل متعمد ليس بسبب القدم ويقال : إن التمثال قد تعرض لحريق ويمكن أن نفسر لون الحجر الأسود بسبب التعرض المستمر للشمس وقد تكسرت بصفة مستمرة أجزاء من الأحجار ونتج عن ذلك أن سطح التمثال الذى كان أملسا فى شكله الأول أصبح الآن خشنا ومتعرجا.

أما فيما يخص التمثال الواقع فى اتجاه الشمال[2]، فقد تحطم من جهة الوسط وتم تجديد الجزء العلوى من التمثال من الكتف حتى أسفل الرقبة وذلك بوضع مداميك حجرية.

والجزء السفلى شاملاً الذراعين الممتدين حتى الركبتين والساقين وجذع التمثال من كتلة حجرية من نفس نوع الحجر المكون للتمثال الواقع فى اتجاه الجنوب ويشبه الحجر الرملى المستخدم فى بناء الجزء العلوى الحجر الرملى الذى تم استخراجه من المحجر الواقع على شاطىء النيل لبناء المعابد وتم تثبيت الجذع بواسطة خمس قطع حجرية : وتبدأ القطعة الأولى عند أعلى المرفق

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٠، رقم ١ والجزء الثانى.

(٢) نفسه، رقم ٢.

وتشمل الذراع ،وتنتهى القطعة الثانية فى وسط الزراع ،والثالثة عند الإبط والرابعة عند الترقوة وتشمل القطعة الخامسة الرأس والرقبة اللذين يتكونان من قطعة حجرية واحدة .وتتكون المداميك الأربع الأولى من ثلاث أو أربع قطع حجرية حيث تبدو الفواصل واضحة .

وقد تعرض التمثالان للتشويه بسبب عوامل الطقس والقدم ويمكن ملاحظة شقوق عميقة تعبر عن الوزن الثقيل للأحجار الكبيرة المكونة للتمثالين ويمكن تفسير تشويه التمثالين بسبب الرطوبة خلال الليل وحرارة النهار الشديدة

كما يمكن ملاحظة عدم الاستقامة للتمثالين[١] بسبب الضغط المستمر على القواعد و الذى من شأنه أن يجعل التمثالين يميلان أحدهما نحو الآخر وإلى الخلف لدرجة أن قاعدتى التمثالين تظهران فى اتجاهين مختلفين وهناك ميل يبعدهما أحدهما عن الآخر أفقيا .

تلك هى الملاحظات العامة التى تظهر على هذين التمثالين الضخمين،وسوف نصفهما الآن الواحد تلو الآخر أكثر تفصيلاً موضمين الأبعاد الرئيسية.

وفيما يخص التمثال الواقع باتجاه الجنوب فهو قائم على قاعدة على شكل مستطيل ويبقى جزء من هذه القاعدة ظاهرا الآن فوق سطح الأرض أما بقية القاعدة فهى مدفونة فى طرح النهر بدون أدنى شك .يبلغ عرض القاعدة خمسة أمتار وعشرين سنتيمتراً [٢] (،ويبلغ طولها ضعف عرضها ،ويؤدى عدم استقامة الأرض و الميل الملحوظ فى ارتفاع القاعدة الى اختلاف فى قياس ارتفاع القاعدة من الأرض،ولذلك نجد أن ارتفاع الأضلاع يتفاوت بين متر وستة وأربعين سنتيمتراً ومتر وتسعة وستين سنتيمتراً[٣]. ويحيط بالجزء العلوى كتابات هيروغليفية يبلغ ارتفاعها خمسين سنتيمتراً .وتم نقش هذه الكتابة بدقة متناهية لاعيب بها وعبرت عن أدق التفاصيل بوضوح متقن حيث يمكن تمييز ريشات أجنحة الطيور المنقوشة على القاعدة ونأسف للتشويه التى حدث فى الكتابات الهيروغليفية بسبب القدم والطقس .فيمكن ملاحظة آثار مياه الفيضان على

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل ٤ المجلد الثانى.

(٢) ١٦ قدمًا.

(٣) ٤ أقدام، ٦ خطوط، انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل الأول والثانى والرابع، المجلد الثانى.

القاعدة وبلغ ارتفاعها أربعة وخمسين سنتيمتراً [١] وبسبب الضغط على قاعدة التمثال بلغ طرفا الضلع الشمالى من الناحية الشرقية ٣٠ سنتيمتراً فوق الطرف الغربى لنفس الضلع ،وتشكل هذه الواجهة الشمالية مع الخط العمودى زاوية تبلغ ٣٠ درجة.

لايمكن تحديد ارتفاع قاعدة التمثال وشكل الجزء الأسفل بسبب اختفائه فى طرح النهر،فقط يمكن الاعتقاد بان قاعدة هذا التمثال تشبه قاعدة التمثال الواقع فى اتجاه الشمال بعدان أظهرتها الحفائر .

يعلو هذا التمثال قاعدة وهو مكون من قطعة حجر واحدة ويبلغ ارتفاع العرش القائم على القاعدة أربعة أمتار وتسعة وستين سنتيمتراً [٢]. ويبلغ عرضه أربعة أمتار وستين سنتيمتراً [٣] وتزين جانبى القاعدة نقوش تتمثل فى حزمة من زهور اللوتس ورجلين تتوج رأسيهما الورود وبراعم اللوتس ويبدوأنهما مشغولان بربط هذه السيقان حول ساق كبيرة .

ويعلو هذا المشهد كتابات هيروغليفية تصفه ،وتبدو هذه الكتابات فى غاية الجمال و الإتقان ،يبلغ ارتفاع ظهر العرش أكثر من ستة أمتار ويبلغ عرضه من أسفل مترين [٤] ويصل إلى غطاء رأس التمثال ،كما يبلغ ارتفاع ساقى التمثال ستة أمتار تبدأ من القدم حتى الجزء العلوى من الركبة لكن شكلهما مشوه وحطمت أطراف الأقدام بالكامل.

لا يقل طول القدم عن ثلاثة أمتار و $\frac{١}{٥}$ [٥] يوجد فى الجزء الأمامى من العرش وفى الجزء الذى يفصل ساقى التمثال ثلاثة تماثيل صغيرة بارزة فى وضع الوقوف ولكنها مشوهة ،يبلغ ارتفاع التمثالين الواقعين على جانبى الساقين خمسة أمتار [١] من القدم حتى قمة الرأس ويمثلان امرأتين يلف جسديهما رداء

---

(١) قدم و٨ بوصات. انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل الرابع، المجلد الثانى.

(٢) ١٤ قدم و٩ بوصات.

(٣) ١٤ قدمًا وبوصة.

(٤) ٦ أقدام وبوصتان.

(٥) ٩ أقدام ١٠ بوصات.

طويل وساقى التمثالين مضمومتان والذراعان مثنيتان يمسكان علامة الحياة رمز الآلهة. وتتزين رأسيهما بجلد العقاب ويمكن ملاحظة صفوف عديدة من الريش الكبير والصغير لأجنحة الطيور وتزين القلادة بحبات الخرز ويعلو الرأس شريط مخروطية الشكل مزينة بنقش بارز لأفعى متوجة[٢] فيما يخص التمثال الثالث الواقع فى المنتصف فهو مشوه تماما ولا يمكن تمييزه من أول وهلة.

ويمكن أن نرى أيضا على فخذ التمثال الرئيسى آثار نقوش الملابس التى تغطيه،وتظهر الثنايا على شكل أضلاع عميقة يمتد الرداء من أعلى العجز حتى ثلثى الفخذ.

ولكن نعطى فكرة حقيقية عن الحجم الضخم للتمثال الواقع فى اتجاه الجنوب يكفينا أن نقول أن ارتفاعه الكامل من الأقدام حتى نهاية الرأس يبلغ خمسة عشر مترا وتسعة وخمسين سنتيمتراً[٣] وبإضافة ثلاثة أمتار وسبعة وتسعين سنتيمتراً [٤] مقدار ارتفاع القاعدة فيكون مجمل ارتفاع الأثر من الأرض قديما تسعة عشر مترا وتسعة وخمسين سنتيمتراً [٥]،ويبلغ عرض التمثال بقياسه فى خط مستقيم بين كتفى التمثال ستة أمتار وسبعة عشر سنتيمتراً[٦]،ويبلغ طول الإصبع الأوسط لليد مترا وثمانية وثلاثون سنتيمتراً[٧] ومن طرف الأصابع حتى الكوع يبلغ القياس أربعة أمتار وتسعة عشر سنتيمتراً[٨].

---

(١) ١٥ قدمًا و٤ بوصة.

(٢) انظر اللوحة ٢٢، الشكلين الأول والثانى، المجلد الثانى.

(٣) ٤٨ قدمًا.

(٤) ١٢ قدمًا.

(٥) ٦٠ قدمًا.

(٦) ١٩ قدمًا.

(٧) ٤ أقدام و٥ بوصات.

(٨) ١٤ قدمًا و٨ بوصات.

وتحتوى القاعدة على مائتى متر مكعب [١] وتزن خمسمائة وستة وخمسين ألف وثلاثة وتسعين كيلوجراماً [٢].

ويحتوى التمثال الواحد على مائتين واثنين وتسعين متر مكعباً [٣] ويزن سبعمائة وتسعة وأربعين ألف وثمانمائة وتسعة وتسعون كيلو جراماً[٤] فيكون وزن القاعدة و التمثال مليون وثلاثمائة وخمسة آلاف ومائة واثنين وتسعين كيلوجراماً [٥].

والجدير بالملاحظة أننا مازلنا مندهشين من الحجم الضخم لهذا التمثال والمكان الذى يقع فيه الآن هو مكان معزول عن آثار طيبة القديمة،وبفحص أجزائه الضخمة يمكن أن نقول أن ارتفاعه يقابل منزلا فى باريس مكونا من خمسة طوابق.

ولكى نقارن الوضع الحالى للتمثال الواقع فى اتجاه الجنوب بحالته الأولى يمكننا أن نلقى نظرة على اللوحات رقم ٢١،٢٠ فى المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

وتبين اللوحة الأولى التمثال فى حالته المشوهة الحالية بينما تبين اللوحة الثانية حال التمثال بعد الترميم طبقا لآثار مناظرة .

ويبلغ عرض قاعدة التمثال الضخم الواقع فى إتجاه الشمال خمسة أمتار وثمانين سنتيمتراً [٦] وطولها عشرة أمتار وثمانون سنتيمتراً [٧] ويختفى جزء

---

(١) ٥٨٣٢ قدمًا مكعبًا.

(٢) مليون ومائة وعشرون ألفًا وثمان وثمانون أوقية. تزن قطعة من الحجر الرملى لهذه التماثيل فى الهواء ٤٢ و٤٢٤٤ وتفقد فى المياه ١٠ و١٦٥ أى تزن ٢٫٥٧٠٧ أوقية وبذلك يزن المتر المربع للحجر الرملى ٧٠. ٢٥٧٠ كيلو جرامًا.

(٣) ٧٨٨٤ قدمًا مكعبة.

(٤) مليون وأربعمائة وتسعة وتسعون ألف وسبعمائة وثمانية وتسعون أوقية.

(٥) ٢ مليون وستمائة وإحدى عشر ألف وتسعمائة وخمسة وثمانون أوقية.

(٦) ١٨ قدمًا.

(٧) ٣٣ قدمًا و٣ بوصات.

قاعدة من التمثال فى رواسب النيل لكن بعد عمليات الحفر استطعنا أن نتعرف على ارتفاع الحقيقى لها .ويمكننا القول إن القاعدة عبارة عن متوازى مستطيلات وتنتهى القاعدة عند الجزء السفلى بجزء يربط جسم القاعدة بقاعدة أخرى سمكها عشرون سنتيمتراً[١] بينما يبلغ ارتفاع قاعدة التمثال ثلاثة أمتار وستة وتسعين سنتيمتراً [٢]وذلك فى اتجاه الزاوية الشمالية الشرقية وهو الجزء الظاهر من القاعدة بالرغم من أنه مدفون على عمق متر وتسعة وثمانين سنتيمتراً [٣].

تصل آثار الفيضان الكبير على الواجهة الخلفية للقاعدة إلى خمسمائة ثلاثة وعشرين ملميتراً[٤] من وسط الحافة العلوية .

وُتكَون الواجة الشمالية والجنوبية للقاعدة مع الخط العمودى زاوية مقدارها درجتان وتسعة وثلاثون دقيقة وربما يكون هذا الميل الشديد سببا فى تدمير هذا التمثال.

ويبلغ الطرف الأمامى لضلع الواجهة الشمالية لقاعدة التمثال خمسين سنتيمتراً [٥] ويعلو بذلك الطرف الخلفى لنفس الضلع .

بلغ عمق الحفائر أمام القاعدة ستة وخمسين سنتيمتراً [٦]فى الجهة المقابلة للقاعدة و من اليسير التأكد من أن الأساسات مكونة من كتل كبيرة من الحجر الرملى .وقد اقتنعنا أيضا أن هذا النوع من الحجر يحتفظ بصلابته أفضل فى الهواء من وجوده تحت التربة والدليل على ذلك أن الجزء المدفون تحت التربة متهدم بينما الجزء العلوى فى حالة أفضل .وليس هناك أدنى شك طبقا لهذه

---

(١) ٧ بوصات وأربعة خطوط.
(٢) ١٢ قدمًا و٣ بوصات.
(٣) ٥ أقدام و١٠ بوصات.
(٤) قدم و١١ بوصة.
(٥) قدم و٦ بوصات و٥ خطوط.
(٦) قدمان.

الملاحظة فى أن تهدم الجزء السفلى لهذه القاعدة ليس بسبب الضغط الهائل للتمثال .

ويمكن أن نرى على الجزء الامامى للقاعدة نقوشاً يونانية[١] فى ثمانية أسطر. قام برسمها بوكوك:

وهى عبارة عن قصيدة للشاعر أسكليبدوت .

أما عن الواجهة الجنوبية للقاعدة،فمسجل عليها ثلاثة سطور لنقوش يونانية تبدو أكبر حجما ولذلك قمنا بعملية حفر وتم إظهار تلك النقوش تماما.

وتتكون هذه النقوش من أحد عشر سطرا ليست فى حالة جيدة مغطاة بارتفاع خمسة وستين سنتيمتراً [٢].

وتبين اللوحة رقم ٢١ فى المجلد الثانى هيئتها كما نقلها السيد جيرار وفى مجموعة النقوش فى نهاية هذا المبحث أشرنا إلى سقوط بعض الكلمات وشرحها [٣].

وفيما يخص عرش التمثال الواقع فى اتجاه الشمال نجد أن أبعاده تتساوى مع أبعاد عرش التمثال الواقع فى اتجاه الجنوب ونجد تشابها فى الأشكال والنقوش المدونة عليه مثلما وصفنا من قبل .

وتعرض اللوحات المسجلة على التماثيل نفس المواضيع ويكمن الاختلاف فى فقط فى الكتابات الهيروغليفية .وتظهر على العرش شقوق عميقة وقد سقط عدد كبير من الأحجار وتم تدمير الجزء العلوى تماما وقد شمله الترميم الذى وصفناه سابقا.

---

(١) انظر النص رقم ١، ترجمته فى نهاية هذا المبحث.

(٢) قدمان.

(٣) انظر النص رقم ٢.

ويبلغ ارتفاع التمثال الواقع فى اتجاه الشمال وكذلك التمثال الواقع فى اتجاه الجنوب خمسة عشر مترا وتسعة وخمسين سنتيمتراً [١] وتعرض الواجهة الأمامية للتمثال الأول والثانى شكلاً منقوشاً نقشاً مجسماً ،كما يوجد تمثالان صغيران على جانبى الساقين، وتمثال ثالث أصغر حجماً فى المسافة التى تفصلهما، ويمكن رؤية عدد كبير من النقوش اليونانية واللاتينية تغطى ساقى التمثال الشمالى ويبلغ عدد هذه النقوش اثنين وسبعين .

ولقد جمع جزءا كبيرا من هذه النقوش صديقنا المتوفى السيد .كوكيبر الذى خطفه الموت مبكرا من عائلته وأصدقاءه،وقد فقدت الأوراق التى سجل عليها النقوش و دفعه فضوله لمقارنة ما جمعه بالنقوش التى نشرها الرحالة بوكوك ونوردن ويبدو أن هذه النقوش تم تدوينها طبقا لترتيب الشخصية المميزة[٢] مثل حكام مصر والقادة والإمبراطور هادريان والإمبراطورة سابين .

ولقد جمعنا كل النقوش التى استطاع العلماء فك رموزها وألحقناها بهذا المبحث؛ وألحقنا النقوش التى جمعناها بشخصنا والتى لم تنشر من قبل أما بالنسبة للنقوش التى حال تلفها دون فك رموزها ،فيمكن الرجوع إليها فى الطبعة الإنجليزية لرحلة بوكوك الذى يبدو أنه نقلها بعناية .

تعظم كل هذه النقوش ممنون وتشهد بأن كل من نقشوها سمعوا صوت التمثال ،والجدير بالملاحظة أنه ليست هناك أية نقوش تعود إلى عهد البطالمة لكنها نقشت فى عهد لاحق للفتح الرومانى وربما يرجع السبب إلى أن الديانة المصرية كانت نشطة وكانت الآثار المصرية تحظى بالاحترام فى عهد البطالمة ،لذا قد استبعدوا كل ما هو مدنس وغريب من المعبد المقدس الذى كان يحوى التمثالين محل البحث وهذا ما يثبته على الأقل تاريخ هذا العصر وبعض الآثار التى اكتشفت حديثا .

---

(١) ٤٨ قدمًا.

(٢) انظر فى نهاية هذا المبحث النصوص ٣، ٥، ٨، ٩، ١٨، ٢٠، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢.

ونذكر على سبيل المثال نقوش حجر رشيد ،التى أثبتت حماية بطليموس للديانة المصرية وكان مهتماً بترميم المعابد.

أما فى عصر الرومان، فكان تحقير الديانة المصرية وقهرها وإذا صدقنا أقوال استرابون [١] فلم يبق فى هذه المعابد الكهنة الأذكياء والمثقفين الذى استقى منهم العلم أفلاطون وسولون وأودوكس وكبار الفلاسفة اليونان بل وجد فى عصر الرومان كهنة جهلاء لا فائدة منهم وهم أولئك الذين مارسوا الشعوذة ولم يحافظوا إلا على طقوس ومظاهر شعائرهم الدينية القديمة.

وبصدد الكتابات المنقوشة على التمثال الواقع فى اتجاه الشمال فيعود معظمها إلى عصر هادريان[٢] ويرجع بعض هذه النقوش إلى حكم دوميسيان ولا يوجد نقوش تعود الى عصور قريبة تشير هذه الكتابات الى الأهمية التى أعطيت للتمثال خلال قرن من الزمان والبرهان على ذلك أن كل المؤرخين الذين تكلموا عن مصر أكدوا على أهمية تمثال ممنون لقد أثار هذا التمثال فضول العديد من الشخصيات.

وبصرف النظر عن شهرة هذا التمثال فى الفترة التى تحدثنا عنها فقد كان مشهورا أيضا فى القرون السالفة .

نقلا عن مؤرخ الإسكندر،داعبت هذا البطل رغبة بريئة فى التجوال ليس فقط داخل مصر لكن أيضا فى أثيوبيا حيث كان شغوفا لمعرفة الآثار القديمة ولولا وقوع الحرب لكان قد زار معابد ممنون وتيتون بل وذهب إلى أبعد من تلك الأماكن التى تشرق منها الشمس .ولقد أبرز كينت كورس ذلك فى كتاباته التى ذكرها مؤرخون آخرون وسجلتها كتابات يونانية على التمثال وهى التى تؤكد أنه قبل أن يحطم قمبيز [٣]. التمثال قد أخرج صوتا واضحا ومتناغما وهو الذى يدعو إلى الاعتقاد بأن شهرة هذا التمثال تعود الى زمن قديم جدا وشهرة صوته

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١.

(٢) انظر النصوص المذكورة فى نهاية هذا المبحث.

(٣) انظر النص ٢٧ فى نهاية هذا المبحث.

كانت معروفة قبل الغزو الفارسى فى عصور كانت الديانة المصرية فى أزهى صورها ونزداد يقينا عندما نسترشد بفكرة تشابه الآثار.

وفى الواقع يمكننا ملاحظة ممرات سرية فى معابد مصر يمارس من خلالها الكهنة الشعوذة على الشعوب وربما يكون ذلك عن طريق الوساطة الى الآلهة أو عن طريق أصوات بسيطة مثل التى يصدرها تمثال ممنون[١].

ومن المؤسف أننا لم نستطع الحكم على القيمة الفنية للنحت الذى كان يستحق التقدير وذلك بسبب التشوه الكبير الذى وجد عليه التمثالين .ويجب تدوين ملحوظة مهمة بخصوص الاستهانة فى صنع التماثيل بصفة عامة عند القدماء المصريين وذلك بسبب عدد التماثيل الكبير الذى كان يستخدم كتمائم تصنع بأعداد كبيرة لكى ترضى مفهوم السحر عند المصريين ويسارعون للحصول عليها فتوجد هذه التماثيل بكثرة فى القاعات الأوروبية وبناء عليها يحكمون على الفن المصرى كما لو كانوا يظهرون تقدم الرسم والنحت من خلال تماثيل وصور القديسين التى توجد عند أفراد الشعب الأوروبى .

ولكى نعطى فكرة جيدة عن النحت المصرى يجب أن يكون ذلك من خلال التماثيل الجميلة التى وجدناها وسط أطلال المدن القديمة مثل الرأس الرائعة فى معبد رمسيس الثانى[٢] وجذع تمثال أبيدوس[٣] وتمثال سمنود الموضوع حاليا فى المكتبة الملكية ويجب الأخذ فى الاعتبار العلاقة بين النحت والمعمار،وهنا يبدو النحت أكثر أهمية وفاعلية .وفى الواقع إن ما يبرز جمال وعظمة هذين التمثالين الكبيرين هو أنهما موضوعان أمام مبنى أكثر ضخامة .

ولا يمثل سحر وجمال وحركة التمثال سر جاذبيته، التى تتميز بها التماثيل اليونانية لكنها تكمن فى ثباته وهدوء وضمه وكذلك انتظام الأبعاد .وتميز كل هذه العناصر الشعب الذى صنعه فنجد فيه آثارا لبعض الأفكار التى تسيطر

(١) انظر المبحث السادس عن الطريقة التى يصدر بها التمثال الصوت.

(٢) انظر وصف هذا الأثر، المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٣) انظر الجزء الخامس من لوحات العصور القديمة.

على المصريين، التى بدأت بمحاولة فنية وانتهيت بعمل فنى يمتاز بالكمال ولم يعرف أى شعب مثل هذا النحت الخارجى الذى يرتبط بالمعمار بمثل هذه الروعة.

المبحث الثانى : ارتفاع أرض سهل طيبة

بعد فحص قواعد التمثالين[١] الشمالى والجنوبى بعناية يمكن ملاحظة الآثار التى تركتها الفيضانات المتلاحقة فى وقت ركود المياه على سهل طيبة.

ولقد لوحظ أن كثيراً من الرحالة قد اعتبروا هذه التماثيل مقياس نيلى صنعه المصريون القدماء لقياس فيضان النيل ولكننا نعتبر هذا الرأى غير مقبول إذا أخذنا فى الاعتبار صمت المؤرخين القدامى .

وفيما يخص هذا المكان وإذا فحصنا الوصف الذى حددوه لمقاييس النيل[٢]، فإن بروس[٣] يعتبر من بين الرحالة المعاصرين ذوى المصداقية وقد نفى تأكيد ارتفاع أرض مصر وكان مقتنعا بالنظرية السالفة ،فلم يقتنع بروس بأية براهين على ذلك بل وجد فيها برهاناً على الرأى المعاكس.

ولا نقترح فى هذا المبحث معالجة عميقة للمشكلة الطريفة والمهمة الخاصة بارتفاع وادى مصر فكانت هذه المشكلة محل جدال كبير بين علماء مميزين ومجال للبحث والملاحظة لمديد من الرحالة القدامى والمعاصرين وسنفسح المجال لآخرين من أولئك الذين جمعوا الأحداث التى وقعت خلال الحملة الفرنسية من أجل أن تكون المناقشة مناسبة ولدينا الآن فقط الوثائق التى تخص سهل طيبة ولا نستطيع أن نصمت عن تلك التى وصفت أطلال هذه العاصمة القديمة وبمقارنتها أسهمت فى إثبات هذه النتيجة ،التى تبدو لنا بديهية وهى أن مستوى أرض مدينة طيبة مختلفا عن مستواها فى الأزمنة السحيقة .

---

(١) انظر ما ذكرناه بخصوص الأثر الذى ينتمى إليه التمثالان.

(٢) انظر استرابون، وديودور الصقلى وهليودور.

(٣) انظر رحلة إلى منابع النيل بقلم بروس الجزء الأول ص ١٣٣.

ويجب أن نقنع بأن هذه المسألة تعد ثانوية وعارضة فى خطة بحثنا لكننا سوف نرى فى الحال أنها تشكل جزءاً مهمًا أساسياً ورئيسياً يمس النتائج الذى استخلصناها بعد ذلك بخصوص مساحة عاصمة مصر القديمة وسبب اختفاء جزء كبير من أطلالها .

ونتيجة لما سبق عرضه، فإن قاعدتى التمثالين مختفيتان الآن فى طمى النيل على عمق متر وتسعة وثمانين سنتيمتراً [٣] تقريبا .

وفى ٢٧ أغسطس ١٧٩٩، قمنا بعملية قياس على الشاطئ الأيمن للنهر نتج عنها أن آثار الكرنك قد انخفضت عن مستوى الأرض بنفس القيمة التى انخفض بها تمثالا ممنون .

وعرفتنا نتيجة هذا القياس أن الأرض تقريبا أفقية ابتداء من الشاطئ الشرقى للنهر حتى أنقاض الكرنك لمساحة تقدر بستمائة إلى سبعمائة متر بينما لاحظنا نتيجة لعملية قياس أخرى أن هناك ميلاً يقدر بمتر وثمانية وستين سنتيمتراً ابتداء من الشاطئ الغربى للنيل حتى التمثالين الواقعين فى السهل على مسافة تقدر بألفى متر [٤].

ونتج أيضا من القياس أن الجزء العلوى لقاعدة تمثالى أبى الهول الواقعين أمام أحد مداخل الكرنك الرئيسية الواقعة فى اتجاه الغرب ينخفض متراً وأربعة وستين سنتيمتراً [٥] تحت متوسط مستوى السهل ويمكن ملاحظة سوى رأسا تمثالى أبى الهول فوق الأنقاض لقد قمنا بأعمال حفر لكن الحفر لم يكن كافيا للكشف عن القاعدة بأكملها والوصول الى الأساس وعلى الرغم من ذلك، وإذا

---

(١) انظر المناقشة فى نهاية هذا الفصل .

(٢) خمسة أقدام وعشر بوصات . الشكل ٤، لوحة ٢٢، أ، الجزء الثانى، وتشير بدقة إلى كمية طمى النيل لأى جزء من القاعدة ويقدر الطمى بخمسة أقدام وعشر بوصات فى الجزء البارز من قاعدة التمثال .

(٣) خمس أقدام وبوصتان.

(٤) ألف قامة تقريبًا.

(٥) خمس أقدام وعشرة خطوط.

قبلنا بأن ارتفاع القاعدة[١] يبلغ من أربعة وعشرين الى ٢٧ سنتيمتراً [٢] وهو الارتفاع الذى يمكن أخذه فى الاعتبار بالمقارنة مع تماثيل أبى الهول الأخرى ،فسينتج عن ذلك أن الجزء المغمور من قاعدة التمثال فى طمى النيل تبلغ مترا وتسعة وثمانين سنتيمتراً [٣] وتنطبق نفس القيمة على تمثالى السهل .

إذاً فمن الملاحظ أن سهل طيبة قد ارتفع بمقدار متر وتسعة وثمانين سنتيمتراً منذ نحت تمثالى ممنون طريق الكباش فى الكرنك،لكن من المؤكد أن الارض قد ارتفعت أكثر من ذلك إلا أن الفراعنة لن يتركوا آثارهم تتعرض لفيضانات نهر النيل فذلك احتمال غير وارد لأنهم لم يفعلوا ذلك فى أماكن أخرى وسوف نبرهن على هذا لاحقا .

إن الآثار المتتالية التى تركتها المياه المشبعة بالطمى على قاعدتى تمثالى ممنون تعطى وسيلة تقدير كمية مياه الفيضانات التى ترتفع حاليا عن سطح سهل طيبة .

يقدر متوسط ارتفاع المياه بمتر [٤] يجب إضافة هذا الارتفاع على الجزء المغمور[٥] من طرح النهر لكى نحصل على مستوى التراكمات ،التى وضع عليها التمثالان لكى تحفظهما من الفيضانات أثناء البنيان[٦]،وكذلك يمكن أن نحدد الحد الأدنى لارتفاع سهل طيبة ويقدر بمترين وتسعة وثمانين سنتيمتراً منذ عهد

---

(١) انظر وصف الكرنك المبحث الثامن.

(٢) من ٩ إلى ١٠ بوصات.

(٣) خمسة أقدام وعشر بوصات.

(٤) ثلاث أقدام وبوصة.

(٥) ومن الملاحظ أن كل الأساسات التى اكتشفت فى إسنا والأقصر والكرنك وأسيوط وعين شمس تم بناؤها على أنقاض مما يدعو إلى الاعتقاد بأنه فى العصور القديمة وكذلك العصور الحديثة أيضا يتم بناء المدن والمنشآت على تلال صناعية.

(٦) ونفترض الآن أن المياه ترتفع أعلى ن سهل طيبة بنفس الكمية التى كانت ترتفع بها أثناء العصور القديمة وليس هناك سبب يدعو للاعتقاد فى النقيض باعتبار أن أسباب الفيضان ثابتة بسبب الأمطار الاستوائية الموسمية ولم تتغير عن الماضى ويمكن أن نقبل أن اختلاف ارتفاع المياه سيكون بسبب التوسع فى تقسيم مجرى نهر النيل.

بناء الآثار التى تحدثنا عنها ونحرص على تلك النسبة البسيطة بالرغم من بعض الاقتراحات التى تفيد بأن ارتفاع سهل طيبة كان أكثر مما ذكرنا وإذا استطعنا تحديد الوقت الدقيق الذى بنيت فيه هذه الآثار يمكننا أن نستخلص نتائج تخص ارتفاع سهل طيبة كل قرن .

لكن ستكون هذه النتيجة محلا للشك إذا لم ندرك بدقة الارتفاع الدقيق للتلال الصناعية التى بنيت عليها الآثار والذى ربما لا نعرفه مطلقا .

وفى الواقع فإن النقوش اليونانية [١] التى وجدت على الجانب الجنوبى فى قاعدة التمثال الشمالى هى التى برهنت بشكل مؤكد على ارتفاع الأرض فى وادى طيبة حيث إنها مغمورة على عمق خمسة وستين سنتيمترا ويجب إضافة خمسة وستين سنتيمتراً قيمة طول الرجل[٢] التى جلس ليسجل هذه النقوش فهذا ما يمكن تقديره على الأقل وسنجد أن مستوى الأرض قد ارتفع بمقدار متر وثلاثين سنتيمتراً اعتبارا من العصر الذى نقشت فيها هذه الكتابات ،التى ترجع إلى العصر الرومانى [٣] .لأنه لا يمكن تصديق أنهم قاموا بعملية حفر لنقش هذه الكتابات .

ولن نتردد فى ذكر براهين أخرى لكى نثبت النتائج التى توصلنا اليها بخصوص ارتفاع أرض وادى طيبة لكننا سوف نقتصر على الوثائق التى جمعت من أماكن بعيدة عن طيبة .

نذكر على سبيل المثال أرضية بلاط المعبد الشمالى الصغير فى اسنا [٤] الذى يتساوى الآن مع مستوى السهل. أما عن المعبد الكبير، فنجدأن أرضيته أقل من مستوى المدينة الحالية والسهل المحيط به .

---

(١) انظر اللوحة ٢٢، الشكلين ١و ٦، الجزء الثانى.

(٢) قدمان.

(٣) انظر النقوش، اللوحة ٢٢، الشكل السادس، المجلد الثانى وشرح جزء من هذه النقوش «رقم ٢».

(٤) انظر وصف إسنا الفصل السابع.

تعتبر هذه الوقائع براهين أكيدة لارتفاع الأرض لأنه لا يمكن تصديق أن القدماء المصريين لم يؤمنوا هذه البنايات من خطر الفيضان .لقد علمتهم التجربة بالتأكيد التغييرات التى تحدث فى وادى مصر ولا يمكن تصديق انهم كانوا أقل علما من السكان الحاليين للقطر وأن أعمالهم تفترض درايتهم بذلك[١] .ودون التبحر فى هذه الأفكار لاحظنا أن المصريين القدماء أنفسهم أمدونا ببرهان ليس له مثيل خاصة بخبرتهم بارتفاع الأرض فى مصر .نجد ذلك فى مكان قريب من طيبة : فى دندره التى كانت تسمى فى الماضى تنتريس حيث مسطح المعبد الرائع الذى نراه يرتفع عن مستوى السهل المحيط به بأربعة أمتار ونصف .فان لم يكن الهدف هو حماية دندره من الفيضان فأين تكمن أهمية هذا الارتفاع عن مستوى السهل ؟ لكن كان المصريون القدماء يدركون تماما ارتفاع وادى مصر .وقال هيرودوت [٢] إنه أثناء حكم الملك الأثيوبى ساباكوس ،كان يحكم على المذنبين بتعلية الطرق بالقرب من المدينة ،التى تمت تعليتها من قبل فى عهد سيزوستريس[٣] وكذا أيضا فى عصر الاحتلال الأثيوبى .ولقد قدم كهنة منف ومدينة عين شمس وطيبة براهين على ذلك خلال حوارهم مع هيرودوت لا نعتقد أنهم أعطوا أهمية لهذه الظاهرة الأرضية بقدر ما أعطوها إلى الظواهر السماوية ،التى شهد عليها التاريخ .وطبقا لشهادة ديودور الصقلى[٢] انه تم تسجيل كل ماله علاقة بتعلية الأرض فى سجل عام وكان يدون أيضا كل شئ عن فيضان النهر طبقا لكل الشواهد آلتى ذكرناها .ومن المؤكد آن المهندسين المصريين والكهنة الذين يهتمون بهذا الموضوع لم يقتصروا فحسب على تأمين البنايات من الفيضانات فى العصر الذى يعيشون فيه، بل كانوا يريدون حمايتها

---

(١) بنيت كل القرى المصرية على أنقاض يرتفع مستواها عن مستوى الفيضانات الكبيرة وكان فيضان النيل عاليا أثناء وجود الفرنسيين فى مصر ولم تضر أى قرية بسبب هذا الفيضان.

(٢) هيرودوت. التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ١٣٨، ص ١٤٢ طبعة ١٦١٨.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٢ فى نهاية هذا المبحث.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٣ فى نهاية هذا المبحث.

أثناء القرون المقبلة وذلك ببنائها فوق سطح عال جدا عن مستوى السهل ومن المؤكد أيضا أن المصريين الذين يتميزون بحدة الملاحظة قد لاحظوا الفيضانات المتوسطة والفيضانات العالية تحدث بطريقة منتظمة ولاحظوا الشيء نفسه بخصوص حجم مياه النيل الثابت تقريباً .

وإذا ارتفعت مياه الفيضانات إلى أعلى مستوى؛ فلن يصيب ذلك إلا طرح النيل والوادى الذى يمر فيه .ولم نهتم بما يحدث بعد ارتفاع مستوى الأرض ،لقد اتسع الوادى وانتشرت المياه فى مساحة كبيرة وأصبح ارتفاعها أقل ويتساوى كل شئ بمعنى أن توزيع المياه كان يسير ولا تتعارض هذه الاعتبارات مع النتائج التى وصلنا إليها .

ويبقى أن نذكر أن دلائل الآثار تتفق مع الرأى والوثائق التى عرضنها بخصوص ارتفاع سهل طيبة وكل وادى مصر .وتتفق معها أيضا استشهادات هيرودوت[١].ومازلنا نذكر أحد أقوال هذا المؤرخ الذى يقول أن كل الكهنة يؤكدون أنه فى عهد مينا كان شمال مصرعبارة عن مستنقع وطبقا لما ذكره النهر كان يغطى جزءاً كبيراً من أرض مصر[٢].

وقد ذكر أرسطو[٣] الرأى نفسه حينما تحدث عن مصر وقال أن أرضها مكونة بالكامل من الطمى الذى ينقله النيل فى مياهه .

وقد أخذ كل من ديودور[٤] واسترابون[٥] وبلينى [٦] وبلوتارخ[٧] برأى هيرودوت وأستند كل مؤرخ على أسباب تختلف عن الآخر.

---

(١) هيرودوت. التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ٤، ص ٩٢، طبعة ١٦١٨.

(٢) نفسه المقطع ٥ وما يليه.

ذكر هيرودوت كل الأسباب والاتجاهات التى تؤيد هذا الرأى:

لكن النتائج التى توصل إليهاء ليست دائمًا دقيقة. لقد افترض أن بعد تعلية أرض مصر أصبحت بلد غير صالحة للسكن وتبدو لنا هذه النتيجة غامضة. لأن سبب عدم خصوبة أرض مصر هو التوزيع السيئ للمياه واتجاه القنوات غير الصائب وعدم العناية بها وكذلك عملية التصحر.

(٣) أرسطو، علم الأرصاد الجوية، الفصل ١٤.

(٤) ديودور الصقلى، تاريخ الكتبة، ٣، ص طبعة عام ١٧٤٦ .

(٥) استرابون، الجغرافيا، ١٢، ص ٥٣٦، طبعة ١٦٢٠.

(٦) بلينى، التاريخ الطبيعى، ١٣، الفصل الثانى.

(٧) بلوتارخ، إيزيس، وأوزوريس، ص ٣٦٧، طبعة فرانكفورت، ١٥٩٩

يستدعى هذا الإجماع الانتباه ونحن لا نصدق كيف يقدم عالمًا أكاديميًا مشهورا[١] الرأى المتناقض كليا. وكان أحد البراهين التى استند إليها فريريه لكى يثبت أن أرض مصر لم تتغير حيث يستند إلى اتفاق مؤرخى العصور القديمة والوسطى على نسب متساوية لارتفاع المياه نتيجة الفيضان كدليل[٢].

وكذلك أعلن كل من هيرودوت واسترابون و بلينى وبلوتارخ وأرسطو وأميان - مارسلان عن ارتفاع المياه فى سنوات الخصوبة من ١٤ إلى ١٥ ذراعاً وكذلك رأى المؤرخين المسلمين وبناء على ذلك توصل فريريه إلى النتيجة التى تقول انه لم يحدث أى تغيير فى أرض مصر .

ومازال مقياس النيل يشير إلى جنى محصول وفير عندما يكون ارتفاع المياه ١٤، ١٥، ١٦ ذراعاً .

---

(١) انظر دراسة فريريه: ارتفاع أرض مصر بسبب فيضان النيل، ج ١٦، ط ٤، أبحاث أكاديمية النصوص والآداب، ص ٣٣٣.

(٢) هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢، الفصل ١٣، ص ٩٤، الطبعة، ١٦١٨.
أشار إلى ١٦ أو على الأقل ما ذراعًا.
استرابون (ص ٧٨٨، طبعة ١٦٢٠) يسجل ١٤ ذراعًا.
الزيادة المضبوطة للنيل تكون ١٦ ذراعًا، والأقل من ذلك لا تروى كل شىء، بل لا تروى الجزء الأكبر من الأرض. وفى أى منطقة يعتقد الآتى:
١٢ ذراعًا تشعر بالمجاعة.
١٣ ذراعًا تكون جائعًا.
١٤ ذراعًا يحل المرح.
١٥ ذراعًا يحل الأمان.
١٦ ذراعًا يمثل الوفرة.
وسجل كل من بلوتارخ فى كتابه إيزيس وأوزوريس، وأرسطو فى كتابه: حديث عن مصر: ١٤ ذراعًا.
أشار القلقشندى استنادًا للقضاعى ارتفاع الفيضان يبلغ ١٥ - ١٦ ذراعًا. وأشار المسعودى إلى ١٧ ذراعًا. والادريسى ١٦ ذراعًا.
وأشار بعض المؤرخين المعاصرين إلى أن ارتفاع الفيضان بلغ ٢٢ إلى ٢٣ ذراعًا. لكن المؤكد أنهم لم يراعوا مقياس النيل من القاع.
لم نهدف مطلقًا من هذه الاستشهادات التى تقودنا إلى فحص الذراع الذى يعتبر محل بحث منذ هيرودوت حتى الآن، لأنه بحث يستكمله أحد الزملاء. اكتفينا بذكر الاستشهادات لكى نصل إلى نتيجة مؤداها أن عدم ثبات ارتفاع مياه النهر والمعبر عنها بالذراع لا تدل على أن أرض مصر لم يحدث لها أى تغيير.

ولكننا لا نستخلص النتيجة نفسها التى توصل إليها الأكاديمى فريريه ،لأنه من السهل تخيل أن قاع النيل والقنوات وأرض الوادى تزداد بسبب طمى النيل ويحتفظ أيضا بنفس المستوى.

وإذا لم تتغير كمية المياه وهذا الذى يحدث للنيل سوف يظهر مستوى الفيضان بالارتفاع نفسه (١).

وهكذا تكون زيادة الفيضان بغزارة مضرة :وغير مخصبة للأرض فترة طويلة ،لأن الفيضان العالى يروى الأرض فترة طويلة فتنحسر الزراعة فى الأراضى ، لكن قلة المياه تهدد بضعف المحصول .ولا أحد من الملاك يختار أبدا أن ترتفع نسبة الفيضان أعلى من ١٦ ذراعًا .

وليس هناك أدنى شك أن عدد الأذرع تشير فقط إلى وجود طمى وليس ارتفاع فى مستوى المياه ابتداء من قاع النيل .هذا الارتفاع يتحكم فى نسبه عوامل خاصة ويمكن أن يستخدم كنقاط أو علامات ثابتة ومجال المقارنة .

وبناء على ذلك لايمكن على الإطلاق القول أن أرض وادى مصر لم يحدث لها أى تغيير .والشىء المهم فى هذه الملاحظة أن الأذرع التى تحدث عنها المؤرخون وذكرناها قد أخذت من مقياس النيل فى منف وفى القاهرة .ويمكن مقارنة(٢) هذين المقياسين بسبب صغر المسافة التى تفصلهما .

ويجب القول إنه أمكن ملاحظة ارتفاع أرض سهل طيبة لكى نعطى وسيلة لتقدير هذا الارتفاع فى القرون المقبلة .لقد قارنا متوسط مستوى السهل فى نقاط معروفة وثابتة لهذه الآثار اخترنا أسفل النافذة الجنوبية(٣) التى توجد

---

(١) لكى نبرز النتيجة التى توصلنا إليها نفترض أن قاع النيل وأرض وادى مصر تعلو أيضا وهذا ليس حقيقيا. يجب اعتبار أن هذه العلاقة محدودة ومضطربة ولن تكون دقيقة وهناك أسباب مختلفة تسهم فى تحديدها فى أماكن محدودة.

(٢) نعلم أن طمى مياه النيل لا يوجد بالكمية نفسها على مستوى مصر فيوجد فى جزيرة فيله بكمية أكثر منها فى مقياس جزيرة الروضة ويقل ارتفاع مستوى المياه تدريجيًا كلما اقترب من البحر..

(٣) انظر اللوحة ٢١، الشكل ٣، المجلد الثالث.

ضمن منافذ الصف الثانى للصرح الأول لقصر الكرنك من ناحية الغرب،بالقرب من الفناء،وعلى ارتفاع ١٦ مترا و١١٦ مليمتراً [١] أعلى من متوسط مستوى السهل المحيط،ومن الجانب اليسار للنهر اخترنا قاعدة التمثالين الكبيرين الشمالى والجنوبى بمثابة نقاط استدلال. وفى خلال إقامتنا فى طيبة لاحظنا أن مستوى السهل كان أقل من الحرف العلوى لواجهة قاعدة التمثال الشمالى بمقدار متر وسبعة وثمانين سنتيمتراً [٢] وبمقدار متر وتسعة وستون سنتيمتراً[٣] فقط بالنسبة لقاعدة التمثال الآخر.

المبحث الثالث:
أطلال وحطام حول التمثالين

إذا تقدمنا نحو عزب الشمال الغربى ابتداء من التمثالين محل الوصف السابق فسوف نجد على بعد مائة متر تقريبا حطام أربعة تماثيل عملاقة توجدأكبر قطعة من هذا الحطام نحو الجنوب .

وتقع على يمين خط يمر بين التمثالين ويبلغ طول هذه القطعة أحد عشر مترا وهى من الحجر الرملى الصوان الذى تحدثنا عنه من قبل ،يوجد جزء كبير من هذه القطعة مغمورا فى طرح النهر وعلى بعد عشرين مترا من هذا المكان وفى اتجاه مواز لواجهة تمثال[٤] السهل يوجد خليط من حطام ثلاثة تماثيل من الحجر الجيرى المتجانس والقابل للصقل .

وتتشابه هذه المادة مع المادة المكونة للتماثيل الموجودة أمام صروح معبد الكرنك[٥]،ويدفعنا وضع حطام التماثيل إلى الاعتقاد بأن الأربع تماثيل قد وضعت على صف واحد أمام البناية التى يبقى منها أثر ضئيل .

---

(١) ثمانى قامات، قدم وسبع بوصات وأربعة خطوط.

(٢) خمس أقدام وتسع بوصات.

(٣) خمس أقدام وست بوصات.

(٤) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

(٥) انظر وصف الكرنك المبحث الثامن من هذا الفصل.

وينطبق الشىء نفسه على تمثال ممنون والتمثال الجنوبى .

وكان التمثالان موضوعين أمام بعض المبانى التى تحطمت تماما ،إلا إذا افترضنا أنهما بنيا فى عزلة منذ البداية[1]لكن سنؤكد حدسنا بعد ذلك .

وعندما نتقدم بمسافة مائة متر فى الاتجاه الشمالى الغربى،فسوف نجد بقايا تمثالين[2] تتكون هذه البقايا من الحجر الجيرى المتماسك ويفصل بين التمثالين مسافة قدرها عشرون مترا ،ونجد هذين التمثالين على خط متواز تقريبا لواجهة تمثالى الشمال والجنوب ،لكنهما موضوعان على يمين الاتجاه الذى تحدثنا عنه .

ويمكننا الاعتقاد بوجود تمثالين فى الاتجاه نفسه متشابهين وموضوعين فى نظام متناسق أمام بناء لم يعد له وجود .

وعلى بعد مائة وستين مترا وفى الاتجاه نفسه نجد قطعتين كبيرتين من الحجر الرملى،الصوانى[3]،وكانت هاتين القطعتين فى وضع متواز مع باقى الحطام وتفصلهما مسافة عشرة أمتار، ويبلغ طول القطعة الكبيرة عشرة أمتار وعرضها أربعة أمتار وارتفاعها متراً وثلاثين سنتيمراً .

وتأخذ هاتان القطعتان شكل سطح مستو صقل بعناية تامة ،وتزينهما هذه كتابات هيروغليفية منقوشة بدقة وتفاصيل واضحة ،وتعضد هذه النقوش المقارنة التى قدمناها بين نقوش جرانيت الأقصر والكرنك .

فما هى فائدة هاتين القطعتين الحجريتين وإلى أى مكان تنتميان ؟ من المحتمل جدا أنهما يمثلان الجزء السفلى لعرش تمثالين ،ولم يكن لدينا وقت لتنفيذ أعمال حفائر لكى نتأكد من ذلك ،فيمكن لآخرين قد يشغلهم متابعة

---

(١) لا يوجد مكان يحتوى على بقايا مثل آثار طيبة الرائعة ولا أى مكان آخر فى المدن القديمة فى مصر ويقدم هذا النموذج من الآثار المزولة.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية ـ اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

(٣) نفسه.

البحث ودراسة آثار مصر القديمة أن يقوموا بمثل هذا العمل .ويؤكد لنا كل ذلك أننا كدنا أن نجد الجسم والساقين وباقى أجزاء التمثالين مغمورة فى طرح النهر.

ونتجه بعد ذلك نحو الشمال بمسافة تبلغ واحد و سبعين مترا و باقى الصفوف الثلاثة من الأعمدة الظاهرة حاليا بنفس مستوى الأرض[١] .وتشغل مكانا مستطيلا طوله اثنان وثلاثين مترا وعرضه خمسة وثلاثين مترا و هذه الأعمدة متران ونصف.

ويمكن رؤية جنوب هذه الصفوف من الأعمدة وعلى مسافة قريبة قطعة كبيرة لتمثال عملاق فى وضع السير[٢].

هذا التمثال من الحجر الرملى الصولنى ويبلغ طوله عشرة أمتار .ونجد على بعد عشرين متراً تقريبا من العمود القريب من ناحية الجنوب جذع تمثال فى وضع جلوس من الجرانيت الأسود[٣].

ونرى فى ناحية الشمال صف الأعمدة الأول وحطام لتمثال آخر مكون. كما يبدو لنا من الرخام الأصفر ويشبه التمثال الأول؛ حيث إنه أيضا فى وضع السير ومن المحتمل أنهما كانا متجاورين .ونرى أيضا على بعد أربعين متراً من هذا الحطام فى اتجاه الشمال الغربى بقايا لتمثالين فى وضع جلوس مصنوعين من الجرانيت الأحمر وتحيط بهما قطع أخرى من الجرانيت. ونتقدم من هذه النقطة بزاوية ٣٦° ونصف الدرجة فى اتجاه خط الزوال المغناطيسى بمسافة ثلاثمائة واثنى عشر مترا حتى نقابل بقايا تمثالين فى وضع السير مصنوعين من حجر الجرانيت الرملى وربما يصل حجمهما إلى ثلاثة عشر مترا [٤].

---

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) أربعون قدمًا.

تلك هى التماثيل الضخمة العديدة التى أسرف المصريون فى تكديسها فى هذا الحى من مدينة طيبة .لقد تعرفنا على حطام سبعة عشر تمثالاً ومن المحتمل أن يكون العدد أكثر من ذلك .وتشير تنظيم التماثيل فيما بينهما والمسافة التى تفصلها وقواعد الأعمدة الباقية حتى الآن،إلى بقايا بناء كبير يتكون من فناء وبهو أعمدة وقاعة أعمدة صروح يوضع أمامها فى نظام زوجى أو رباعى كل التماثيل التى وجدناها .ويمكن أن نتخيل طول هذا البناء يبلغ ستمائة متر تقريبا ويوجد فيها كل بقايا الحطام مبعثرة ،التى لا تنتمى إلى معبد الكرنك .ولا يسمح حالة البناء المهدمة إلى تحديد عرضه .

وتشير التماثيل التى عثر عليها فى أقصى الشمال أنه يوجد إنشاءات تستخدم كطرق بالقرب من معبد رمسيس الثانى .

وكيف يكون مثل هذا المبنى العملاق قد تهدم أو كيف لم يعد له أثر ؟ ويمكننا أن نذكر أسباباً قد تكون معقولة .

كما أننا لم نجد سوى بقايا ظلت موجودة نظرا لصلابتها حيث كانت الأكثر مقاومة لعوامل التهدم فمن الطبيعى أن ندرك أن المبانى التى لم تعد قائمة كان أغلبها من الأحجار الجيرية .

ومن المرجح أن يكون استخدام هذا النوع من الأحجار شائعا فى مدينة طيبة لأنه كان علينا أن نتساءل أين ذهبت الخامات الضخمة التى تم استخراجها ،والتى لم نعد نرى لها أثرا بعد هذه العمليات من الحفر والتنقيب ؟

وهناك الملاحظة أشرنا إليها حول هذه الأماكن وهى أن المبانى التى لا تزال موجودة فى المدن القديمة ليس لها علاقة بالأحجار المستخدمة ويعد هذا فى الحقيقة من الأحجار الجيرية ولذلك نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بأنه كان هناك العديد من الآثار من الأحجار الجيرية التى لم يعد لها أى أثر الآن .ولكننا نجد هنا فى هذه المناطق ما يفسر هذه الظاهرة .

ففى الواقع وعلى مسافة من المكان الذى حددناه وفى وسط السور المقام من الطوب النيئ نجد خامات هذا المبنى الذى بنى بلا شك من الحجر الجيرى .وقد

تم استخدامها من أجل عمل الجير .وهذا لا شك فيه بما أننا نجد حتى الآن بقايا أفران استخدمت من أجل تكليس الحجر الجيرى .

وكان من السهل استنتاج سبب التهدم لأنه بنى على صخرة تكون سفح السلسلة الليبية فكان فى مأمن من الغرق وفيضان النيل .ولكن المبنى الكبير الذى ثبت انه كان موجودا كان على العكس مبنيا وسط الهضبة بحيث لا يمكن أن يحميه شىء من صرح النهر الذى يبلغ حده الأدنى _ مثلما ذكرنا _ مترا وتسعة وثمانون سنتميترا . ويمكننا أيضا أن نقول إن ارتفاع هذه المنشآت كان يبلغ من خمسة إلى ستة أمتار لأنه من غير المؤكد فى ذلك العصر أن يكتفوا بأن يكون الجزء السفلى فقط من قواعد التماثيل على مستوى مياه الفيضان .كان المصريون يدركون جيدا كما أثبتنا ذلك من قبل كل ما كان له علاقة بالنيل وبكل ظروف اجتياح هذه المياه لأرض مصر فلا يمكن أن يجهلوا أن تكون هذه الآثار قد تأثرت بالفيضانات .

إذاً فلم يكن فى استطاعتهم أن يرفعوها على ارتفاع أقل من متر ونصف إلى مترين فوق أعلى منسوب للمياه .فكم من البقايا والآثار يمكن أن تكون مختفية الآن على ارتفاع ٥ أمتار من الطمى[١].

إن بقايا الخامات الجيرية التى استخدمت فى بناء هذا المبنى الكبير الذى تحدثنا عنه وما تبقى من أثر استخدامهما للجير مدفون حاليا تحت طرح النهر .وإذا كانت أجزاء التماثيل الكثيرة العدد لاتزال موجودة فيرجع السبب إلى أن التماثيل العملاقة قد وقعت فيما بعد من على قواعدها .ولكن فى بعض القرون كانت تخبأ هذه الآثار تماما عن أعين الرحالة الذين كانوا يسبقونا فى البحث عن آثار مصر القديمة .

---

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

المبحث الرابع:

هوية تمثال الشمال وتمثال ممنون والمبنى الذى تم اكتشافه والقصر أو المعبد الذى ذكر المؤرخون القدامى أنه كان يحتوى على تمثال ممنون.

إن تخميننا بوجود المبنى الكبير الذى نقوم بإثبات وجوده سوف يتحول إلى يقين إذا أثبتنا الآن أن شهادات العصور القديمة تذكره .إن فقرات المؤرخين القدامى التى سوف نقارن بينها من أجل تحديد هوية تمثال الشمال وتمثال ممنون لها علاقة أيضا بالمبنى الذى تحدثنا عنه فى الفقرة السابقة فاننا لا نستطيع أن نقوم بأكثر من مناقشة هذين الموضوعين فى نفس الوقت.

إن النقوش اليونانية واللاتينية المتعددة الموجودة على قدم التمثال وعلى قاعدته كلها على شرف ممنون أو على الأقل التمثال الذى أطلقت عليه الحكومة الرومانية فى مصر هذا الاسم[١].

إن شهادة استرابون وبوزانياس[٢] وهم مؤرخان معروفان يؤيدان هذا الرأى علاوة على ذلك، من غير المعقول أن يكون تمثال آخر قد أخرج صوتا وأن الحدث وقع أمام تمثال الشمال .

وإذا كان قد ساور المحدثين بعض الشك حول هذا الموضوع وإذا كان فى الأبحاث[٣] المختلفة التى كتبت عن تمثال ممنون فسوف نجد أنفسنا أمام معرفة تمثيل هذا الشخص من خلال تمثال آخر وصفناه فى معبد رمسيس الثانى[٤] وأخيرا إذا كان لدينا أسباب ضعيفة مثل أسماء أصلية مختلطة بأسماء أشخاص ممنون رمسيس وتماثيلهم فيرجع السبب الى عدم دقة الرحالة المحدثين وهذا

---

(١) انظر تجميعا لهذه النقوش فى نهاية هذا المبحث.

(٢) انظر فيما يلى شهادات هؤلاء الكتاب.

(٣) انظر نص السيد لانجليه المذكور فى كتاب رحلات نوردن، الجزء الثانى، ص ١٥٩.

(٤) انظر وصف معبد رمسيس الثانى، المبحث الثالث من هذا الفصل.

شك غير مبنى على أساس وعلى الصمت المطلق الذى يلتزمه أغلبهم حول الأشياء التى يمكن أن توضح هذه المسألة .

إن السيد سيكارد هو الوحيد الذى أوضح بصورة مؤكدة وجود ثلاثة تماثيل ضخمة ولكنه لم يستطع تحديدها ولم يذكر أسماءها، ويقول [١]: يوجد بطيبة أشياء يمكن أن نقول إنها فريدة فى العالم وهى مقابر ملوك طيبة وثلاثة تماثيل ضخمة .أول اثنين تحدث عنهما استرابون مكتوب عليهما الكثير من النقوش أما يونانية واما لاتينية .والثالث هو تمثال الملك ممنون الذى كان يصدر صوتا عند طلوع الشمس وفقا للروايات القديمة .

ولاحظ بوكوك[٢] وجود ثلاثة تماثيل عملاقة .وقد وصفها بدقة وأعطى بدقة شديدة رسما للتمثال المكتوب عليه .وأحد الثلاثة الذى يمثل مقبرة يوجد فى معبد رمسيس الثانى ذكره بوكوك على أنه يحتمل أن يكون تمثال ممنون ولكن رأى هذا الرحالة يبدو غير مؤكد فى هذا الصدد .ومن جانب آخر فكما أنه أعتقد أنه وجد معبد رمسيس الثانى فى معبد الأقصر[٣] فلم يكن يستطيع كما فعلنا التفريق بين تمثال رمسيس وتمثال ممنون .

ويبدو لنا - شبه مؤكد - أن بوكوك لم يتحدث إلا نقلا عن سيكارد[٤].

وقد زار هيرودوت الذى يقول إنه جاب مصر حتى جزيرة فيلة بلا شك ،ومع ذلك لم يذكر أى شىء عن تمثال ممنون المتحدث ،طيبة. ولا نجد اسمه مذكورا فى الجزء الثانى من تاريخ هيرودوت إلا مرة واحدة ولم تكن مما سياق الحديث عن طيبة ،وإنما خلال الحديث عن التمثالين الذين كانا يشاهدا فى عصره فى أيونيا وقد نقش على أحدهما حروفاً هيروغليفية. واعتبر هذا المؤرخ عندما تحدث عن هذين التمثالين أنهما يخصان سيزوستريس وقال فى نفس الوقت أن

---

(١) خطاب توضيحى، المجلد الخامس، ص ٩٠.

(٢) انظر الكتاب الأول لروايات بوكوك فى موضوعه حول طيبة.

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثانى المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٤) سافر السيد سيكارد من عام ١٦٩٧ إلى ١٧٢٧ والسيد بوكوك من ١٧٣٧ إلى ١٧٣٩ .

الخبراء الذين قاموا بدراسة هذين التمثالين يعتقدون أنهما تمثالان لمنون[١] ولكنه يستبعد تماما هذا الرأى وبهذا يبدو وانه يريد الإشارة إلى ممنون الذى يوجد تمثاله فى طيبة وهذا مالا نستطيع تأكيده .

وكل ما نستنتجه من هذا البحث هو أن هيرودوت لم يخلط بين كل من ممنون وسيزوستريس فهو بصفة عامة يقدم بعض التفاصيل البسيطة التى تتعلق بالآثار المصرية القديمة مما يجعلنا نعتقد أنه لم يقم طويلا فى مصر مثل هيكاتيوس قد أعطى معلومات حول الآثار الموجودة فى هذه المدينة العظيمة وهى نفس المعلومات التى قدمها هيرودوت .

ونرى أن ديودورالصقلى لم يتحدث قط عن تمثال ممنون لكن ذلك لم يثير الدهشة كما آثار بحث هيرودوت بما أن ديودور لم يزور طيبة .

غير أنه فى كتابه الثانى[٢] أشار إلى اسم ممنون الذى أرسله الملك اشورى لطلب النجدة لطروادة .

فهو يقول[٣] إن الأثيوبيين - المقصود بهم سكان مصر - يدعون أن ممنون ولد عندهم وقالوا إن هناك قصورا قديمة تسمى قصور ممنون .

وهذا ما ذكره استرابون منتهزا الفرصة للحديث عن وصف الآثار الذى يعد موضوع هذا المبحث .

فهو يقول «إن مدينة طيبة تحتوى على معابد كثيرة قام قمبير بهدم وتدمير أجزاء كثيرة منها فنحن لا نرى الآن سوى القرى ويوجد جزء منها فى المنطقة العربية والجزء الثانى يوجد فى الخلف حيث توجد مدينة ممنونيوم».

ونجد هناك تمثالين عملاقين نحتا من كتلة واحدة على مسافة قريبة، أحدهما مازال كاملا والآخر تصدع رأسه نتيجة لتعرضه لهزة أرضية كما يقولون

---

(١) انظر الفصل ١٠٦ من الكتاب الثانى لهيرودوت.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا المبحث.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٥ فى نهاية هذا المبحث.

،وهذا يعد رأيا عاما حيث إنه كان يصدر صوتا يشبه صوت ضربة خفيفة تأتى من الجزء المكسور الذى لا يزال موجودا على القاعدة ويقول استرابون الذى رافق اليوس جاليوس هو وبعض أصدقائه وبعض الجنود أنه سمع بنفسه صوتا فى الساعة الأولى من اليوم ولكنه لم يستطع التعرف على مصدر هذا الصوت اذا كان صادرا من القاعدة أو من التمثال أو حتى مما حول هذا التمثال ففى مثل هذه الحالات من الشك والتردد نكون مضطرون لتصديق ما نريد تصديقه بدلا من أن نفكر إذا كان الصوت صادرا عن وضع الأحجار .

وتثبت شهادة استرابون أن التمثال المنقوش عليه بعض التعليقات باللغة اليونانية واللاتينية يمثل تمثال ممنون .

ففى الحقيقة لم يطلق هذا المؤرخ أياً من الأسماء على هذا التمثال الا أن تسلسل أفكاره سيظهر تسمية ممنونيوم التى أطلقها على المكان الذى وجد فيه التمثال يدل على أنه ممنون كذلك أشار هذا المؤرخ فى بحث آخر [1] تحت اسم قصر ممنون الى المبانى التى توجد بقاياها الآن فى أبيدوس .

وفى عهد استرابون كان التمثال مكسورا ،ولم يمر على ترميمه سوى قرنين حتى أصبح على هيئته الحالية .

ويقول المؤرخ الجغرافى مؤكدا أن هذا التمثال وجد فى مبنى يسمى ممنونيوم فما هو هذا البناء ؟ وأين نعثر عليه بين البقايا الموجودة على سفح السلسلة الليبية ؟ فالبعض يرغبون فى رؤيته فى مدينة هابو والبعض الآخر[2] يريدون أن يكون فى الأثر الذى عرف أنه معبد رمسيس الثانى[3].

وأخيرا يعتقد البعض أن سترابون أراد أن يطلق على جميع بقايا آثار مدينة هابو و معبد رمسيس الثانى أما بالنسبة لنا ،فلدينا ما يكفى ليجعلنا نعتقد أن

---

(٢) استرابون الجغرافيا الكتاب ١٧ ص ٨١٣ طبعة ١٦٢٠.

(٢) كان الرحالة نوردن من بين هؤلاء.

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثانى، المبحث الثالث من هذا الفصل.

ممنونيوم استرابون ليس شيئا آخر سوى المبنى الكبير المتهدم الذى أشرنا إلى وجوده اسم ممنونيوم.

وإذا كانت الاستشهادات القديمة التى لا تزال بحاجة إلى البحث والدراسة تؤكد هذه النتيجة فسوف نتأكد أن جميع التخمينات كانت لها أساس تعتمد عليه.

ونجد أن الجغرافى دنيس خلال وصفه للأرض لم يهمل ذكر تمثال ممنون الشهير فى بحثه الخاص بطيبة لكنه لم يتحدث قط عن البناء الذى يحتوى على التمثال .

ولم يكن الحال كذلك بالنسبة لبلينى الذى أشار إلى التمثال. وهو يقول: "نرى فى طيبة،فى معبد سيرابيس تمثال خصص لممنون وهو يصدر أصواتا كل يوم عند طلوع الفجر".

إن التمثال الذى يصدر أصواتا وقت أن تحدث عنه بللينى هو بالتأكيد التمثال الذى نطلق عليه اسم ممنون .

وهذه النتيجة لا تحتاج إلى توضيح؛ فبلينى يتفق فى الرأى مع استرابون فى إن هذا التمثال كان موضعاً داخل مبنى ،وكان بالنسبة للأول هذا المبنى الضخم حيث عثر على التمثالين العملاقين هو ذلك المعبد الذى خصص لعبادة سيرابيس بما أننا تعرفنا من خلال أبحاثنا على هُوية[1] هذه البقايا التى تقع عند سفح السلسلة الليبية مع آثار أخرى نقل القدامى وصفها إلينا. لكن كيف أثار اثنان من المؤرخين مثل استرابون وبلينى واللذان تفصلهما فترة زمنية قريبة إلى نفس الأثر باسمين مختلفين؛ الأول معبد مينونيوم والآخر معبد سيرابيس !والذى يؤكد ذلك، تلك النقوش[2] المسجلة على الساق اليمنى للتمثال الواقع ناحية

---

(١) انظر وصف مدينة هابو القسم الأول وكذلك وصف مقبرة اوسيماندياس القسم الثالث من هذا الفصل .

(٢) انظر النقش ١٢ فى نهاية هذا المبحث.

الشـمـال حـيث يقـرأ اسـمـان سـيـرابيس وممنون .وبالرغم من أن مـعظم هذه النقـوش قـد تعـرضت إلى الطمس لكن من الممكن أن نميـز بعض الكلمـات التى يمكن أن تكون رممت طبقا لنسخة بوكوك .ويستنتج من ذلك أن شخصية ما من المحتمل أن يكون اسمها مدون بين النقوش وهو المكلف بالعناية بمعبد سيرابيس وممنون والمشار إليه بكلمة نيوكور[١] قد سمع الصوت المعجزة .

أما عن كلمة التى يمكن قراءتها فى نهاية النقوش، فيبدو أنها تشير إلى عصر الإمبراطور هادريان .

كما ورد عن تاسيت عندما تحدث عن رحلة چيرمانيكوس فضلا عن إعجاب هذا الأمير بمصر أنه ذهب لزيارة حجر ممنون الذى يصدر أصواتا عندما تمسه أشعة الشمس ولم يتحدث تاسيت عن بناء يحيط بالتمثال الضخم.

كما أشـار جوفينال إلى تمثال ممنون والمكان الذى يرى فيه. ورغم أنه شاعر إلا أنه لايمكن إهمال شهادته بما أنه زار طيبة عند عودته من منفاه فى أسوان:

"قـال إنه رأى تمثـالا لقـرد من الذهب يلمع فى الأمـاكن التى يسـمع فـيـهـا الأصوات تصدر من تمثـال مـهدم ممنون حيث تكمن طيبـة القـديمـة تحت حطام أبوابها المائة"

وكما هو معروف أن القرد يعتبر أحد الأشياء التى يعبدها المصريون ولا يمكن رؤية هذا الرسم إلا فى قدس الأقداس بالمعبد.

وكذلك أسهمت شهادة هذا الشـاعر فى إثبات مـا قمنا باستنتـاجه من تقارب الآراء .

والنتـيـجـة الأخرى التى يجب أن نسـتنتـجـهـا من خـلال هـذه الشـهـادة هى أن عملية ترميم هذا التمثال كما هو حاليا لم تتم وقت جوفينال .

---

(١) تتكون هذه الكلمة من كلمتين يونانيـتين يشير معناهما إلى الذى ينظف ويزين المعبد وقد اسماه اللاتينيين Oedituus ثم نيوكروس: فى الواقع إن كلمة نيوكور تعنى العامل المكلف بتنظيف وتزين المعبد ثم أصبح شخصية مهمة جدًا عندما تطلبت القرابين الباهظة الثمن موظف مميزا من الدولة. وبمرور الزمن أصبح نيوكور عارفًا بأصل بإله المعبد القائم على حراسته ويعلم هذه العبادة للأجانب وكان مكلفا أيضًا بإقامة الشعائر المقدسة.

ووفقا للترتيب الزمنى يأتى بوزانياس بعد جميع المؤرخين السابق ذكرهم ،وهذا ما يقدمه لنا حول بقايا الآثار التى سبق وصفناها ،فقد رآها بنفسه،فنحن نعلم جيدا أن شهادته جديرة حقا بالثقة ،وبعد ما تحدث بوزانياس عن إحدى الأحجار الموجودة حاليا فى ميجار والتى ضربت بحصاة فأصبحت تصدر أصواتا تشبه تلك التى تصدرها آله موسيقية وترية .

ويستطرد قائلا[1] لم يدهشنى ذلك كما أدهشنى التمثال العملاق الموجود بمصر فى مدينة طيبة وراء نهر النيل ليس بعيدا عن المقابر هذا التمثال هو تمثال جالسا للشمس[2] أو لممنون ،ووفقا للروايات الشائعة .

جاء ممنون من أثيوبيا إلى مصر وتوغل حتى وصل الى سوس لكن سكان طيبة يستنكرون ان هذا الشخص هو ممنون لأنهم يدعون أنه فامينوف الذى ولد فى بلادهم ،ولقد سمعت بنفسى من يقولون إن هذا التمثال هو تمثال سيزوستريس وقد قام قمبيز بشقه نصفين ونجد الآن الجزء العلوى من الجسم ساقطا على الأرض أما الجزء السفلى فلا يزال قائما وهو يصور كل يوم عند طلوع الفجر أصواتا تشبه أصوات أوتار القيثارة التى على وشك أن تتقطع .

ولم يذكر هذا البحث الفريد شيئا عن المبنى الذى احتوى على هذا التمثال ولكن هناك علاقة بينه وبين تمثال الشمال.

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥.

(٢) لقد اتبعنا هنا التصحيح الذى قام به القس سيفين الجزء ١٤ ص ١٩٧ من تاريخ أكاديمية النصوص والآداب ويقول سيفين أن بوزانياس يصف تمثال ممنون الضخم ويحدد بوضوح المكان الذى عثر عليه فيه. إن المقتطفات المأخوذة من فراليتاس تمثل بعض الاختلافات الطفيفة ونجد أن نهاية الفقرة محل الجدال مذكورة فيها. على كل حال يجب ترجمتها بهذه الطريقة:

«إن الشيء الجدير بالإعجاب هو التمثال الضخم الموجود بمصر بمدينة طيبة على ضفاف نهر النيل الذى يؤدى إلى المقابر الصخرية. هذا التمثال هو تمثال جالسًا للشمس وهذا وفقا للتقاليد المتبعة آنذاك أما بالنسبة للجزء الأول من النص =

إن المكانة التى خصصها بوزانياس للتمثال القريب من سيرنج المقابر تتفق مع تلك المخصصة لتمثال الشمال القريب من المقابر الساحرة المحفورة فى الجبل الليبى .

ولم يكن قد تم بعد ترميم تمثال ممنون وقت بوزانياس الذى نسب هدم للتمثال إلى قمبيز بينما نسب سترابون هذا التدمير إلى الهزة الأرضية ليفسر سبب انقلاب الرأس وبالتأكيد يعتمد رأى كل منهما على ما سمعاه على لسان الآخرين إلا أننا يجب أن نعترف أنه فى هذا المكان يذكرنا كل شىء بالعنف والبغضاء التى كان يكنها قمبيز تجاه مصر فالرأى الأرجح هو ذلك الذى نسب تدمير التمثال إلى هذا المعتدى المدمر بل ما يجعلنا نميل إلى هذا الرأى هو بالأخص وجود ميل[١] فى الجزء العلوى من التمثال الذى كان على وشك السقوط كالصخرة المعلقة على حافة السقوط من الجبل مما سهل هذه العملية على قمبيز.

ولم نعثر فى هذه الأماكن على آثار للجزء العلوى من التمثال الذى رآه بوزانياس بالقرب من قاعدة التمثال ونكتشف أنه ربما تم استغلال هذا الجزء فى صناعة الطواحين كما يحدث اليوم بالنسبة لجميع كتل الجرانيت الكبيرة

= فهو ليس بحاجة التصحيح الحال ليست كذلك بالنسبة للجزء الثانى .

إن اللفظ ليس له تعريف منطقى والرأى يتناسب مع هذا المكان وهو التخمين الذى تؤكده مخطوطات الملك ولا نستطيع أن نسقط أن جوزيف سكاليجيه فى كتاباته عن تاريخ أوزاب أعتقد انه يقدم إصلاحاً بتغيير اللفظ ليحل محله اللفظ وقام بتدعيم هذا التغيير ببعض الاستشهادات للقدامى التى تؤكد أن تمثال ممنون يصدر أصواتا مميزة عندما تسطع أشعة الشمس الأولى .

ويبدو أن بوزانياس يقترح هنا الإشارة إلى المشاعر المتنوعة بالنسبة لما يمثله هذا التمثال فالبعض يرى أنه خصص للشمس والبعض الآخر يقول إنه خصص لممنون وأضاف قائلا إن الغالبية العظمى أقرت الرأى الأخير وهذا فى الحقيقة الرأى الذى تم الاحتفاظ به فى المخطوطات التى وصلت إلى أيدينا .

(١) انظر ما قد سبق ذكره بهذا الصدد.

المبعثرة حول بقايا الآثار. أما باقى الاجزاء، فهى بالتأكيد تختفي تحت طرح نهر النيل ونرى أن لوسيان لم يقدم لنا أى معلومات جديدة حول هذا البناء المدمر الذى نبحث له عن أصل ولا نعرف عما يتحدث هذا المؤرخ أهو هذا التمثال أم غيره ما دامت الأستشهادات أو حتى الملاحظات الخاصة بنا غير كافية لتحديد ذلك .

وفى الواقع يقول لوسيان موجهاً حديثه إلى أوكرات أحد المخاطبين فى الحوار الذى يحمل عنوان فيلويسود انه لم يسمع صوت التمثال كما سمعه العامة بمعنى أنه صوت غير محدد لكن عندما يفتح ممنون فمه ينطق بسبعة أبيات قام هو بنفسه بنقلهما وليس من الضرورى الإشارة إلى المبالغات التى تسيطر بوجه عام على هذا الحديث والتى أدهشت الجميع.

إلا أن هذه الشهادة جديرة بالتأمل مما يثبت أنه فى وقت لوسيان كان ممنون يصدر أصواتا خارقة للعادة ثم أعيد بنائه على هيئته التى عثرنا عليه فيها حيث إن الفكرة التى يستخدمها لوسيان المبالغ فيها أظهرت أن التمثال قد فتح فمه لينطق بالوحى .

لكن من جهة أخرى هذه النتيجة الأخيرة ستلقى دعماً بشهادة فيلوسترات هذا المؤرخ الذى سنقوم بدراسة بحثه فيما بعد(١).

ففيلوسترات هذا المؤرخ الذى جاء بعد لوسيان بحوالى نصف قرن تقريبا هو كما نعلم مؤرخ حياة أبولونيوس دو تيان وقد روى كل ما يتعلق برحلات هذا الفيلسوف الشهير بالتفصيل فقد روى رحلته لصعيد مصر وكان يتبعه تلاميذه.

بينما كان أبولونيوس يتقدم تجاه عاصمة مصر القديمة انضم إليه شخص مصرى يدعى تيمازيون حكى الكثير عن حياته لتلاميذه دون أن يكون قد عرفه فى الحقيقة.

---

(١) إنظر الاستشهاد رقم ٧، ٨.

وبفضل هذا المرشد استطاع أبولونيوس و داميس أن يصلا إلى معبد ممنون[1] ووفقا لما رواه داميس فممنون كان ابن الفجر ولم يمت فى طروادة حيث ثبت أنه لم يذهب أبدا إلى هذا البلد ولكنه مات فى أثيوبيا حيث سيطر عليها لمدة خمسة أجيال ،غير أن الأثيوبيين ذوى الأعمار طويلة الأجل كانوا يبكون ممنون اعتقادا منهم بأنه توفى وهو لا يزال شابا فى مقتبل العمر .

ويشبه الموقع الموجود فيه تمثاله بالساحة الكبيرة التى نراها فى المدينة القديمة ذات الميادين الشاسعة حيث نجد أيضا بعض آثار الأعمدة والجدران قوائم الأبواب وتماثيل لعطارد سقط جزءا منها نتيجة لمرور الزمن ،أما الجزء الثانى فقد تهدم يدويا .

ونجد أن تمثال ممنون على هيئة شاب أمرد وهو مواجه لقرص الشمس من جهة الشروق وتم نحته من الحجر الأسود ،قدماه متجاورتان كما كانت العادة وقت ديدال ويداه ممتدان يرتكزان على المقعد وكأنه رجل يستعد للوقوف إذا نظرنا إلى وجهه نجد أن تعبيرات عينيه وفمه تبدو وكأنه سيتكلم .

وإلى هنا يبدو أن ابولونيوس ورفاقه لم يظهروا سوى إعجابهم البسيط أمام هذا التمثال لأنهم لم يعرفوا بعد المكانة التى يستحقها ولكنهم أصابتهم الدهشة عندما سمعوا الأصوات التى يصدرها عند شروق الشمس فعينيه تعبر عن السعادة لرؤية النهار مثل عيون الرجال الذين يعشقونه ويبحثون عنه .

واكتشف أبولونيوس ورفاقه أن التمثال بنى هكذا وكأنه أراد الوقوف لظهور الشمس كما كانت العادة عند من يعتقدون أنه يجب الوقوف أمام الآلهة وكانوا يقدمون القرابين للشمس الأثيوبية ولممنون ايوس هكذا كان الكهنة يطلقون

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٩

الأسماء على الآلهة الأولى لقدرتها على الحرق والتسخين الثانى اسم الفجر والدته .

ثم اتجهوا بعد ذلك إلى بلاد الفلاسفة الهنود على ظهر الجمال .

ومما يذكر أن شهادة فيلوسترات هذا المؤرخ الذى ينتمى إلى العصر القديم كانت ذات قيمة خاصة ،وقد أكد هذا المؤرخ بعدما قام بتجريد حديثه من هذه الصفات الإعجازية أن تمثال ممنون كان فى أحد المعابد التى لم نرها فيها عندما جاء ابولونيوس إلى مصر سوى آثار لبعض القاعات والأبواب وبقايا أشكال جحوتى ـ هيرمس.

ولم يذكر هذا المؤرخ هذه الآثار بهدف تزيين وتجميل روايته ،فكل ذلك هدفه إظهار الحقيقة ،ولكن ما هى الظروف التى تتلاءم مع حالة الآثار التى تم اكتشافها فى هذه الأماكن ؟

ألم نكتشف حتى الآن بقايا الأعمدة التى تحدث عنها مؤرخنا ؟

وكذلك تماثيل جحوتى ـ هيرمس التى سبق أن ذكرنا كيف دمرت، هل هى تماثيل أخرى غير التى تحدثنا عنها؟

ففى الحقيقة لم نكتشف آثار جدران وقاعات أخرى غير التى تحدث عنها فيلوسترات ولكنهم تم استخدامها لعمل الجير وما تبقى فهو موجود حاليا تحت رواسب نهر النيل .

وإذا كان هذا البناء الضخم الموجود حقا فى طيبة كان وقت رحلة أبولونيوس مدمرا تماما فهل لنا أن نندهش أنه بعد مرور ستة عشر قرنا لا يزال هناك آثار طفيفة له؟

وفى ظل كل هذه الظروف التى تهدف إلى تحديد هوية التمثال الذى نحن بصدده، يجب أن نضيف الوصف الدقيق لتمثال ممنون الذى قام به فيلوسترات فقد وصفه بحقيقة بالغة لدرجة انه أصبح من المستحيل ألا يتعرف أحد على تمثال الشمال .ولم يكن ذكر الشخصيات ذات النفوذ القوى التى أشارت إلى تمثال ممنون والمبنى الموجود فيه وفقا لترتيبها الزمنى بغير قصد ولكن من أجل تتبع التغيرات والتحولات المختلفة التى شهدتها هذه الشخصيات على مر القرون.

ويبدو أنه فى عهد استرابون كان لهذا المعبد الذى أطلق عليه ممنونيوم رونقا ذا طابع خاص وعلى الأقل يمكننا استنتاج ذلك من النصوص المدونة التى لم تذكر شيئا عن تدمير هذا المكان لكنها لم تغفل ذكر التدمير الذى تعرض له التمثال ونجد أنه بعد مرور مائتى وخمسين عاما أصبح هذا البناء مدمرا لكن التمثال قد تم ترميمه .

ويجب علينا الاعتراف أن إصلاح التمثال يرجع إلى عهد ما قبل ظهور فيلوسترات لأن الإصلاح تم بناء على أوامر أحد حكام الرومان الذى حكم مصر آنذاك .

فالتفاصيل التى أضافها هذا المؤرخ عن وصف ممنون تؤكد أن ترميم التمثال كان حديثا .

ومن وقتها تدهورت حالة التمثال لدرجة إننا لا نستطيع حاليا التعرف على جزء واحد من أجزائه .

المبحث الخامس
وصف خاص لتمثال ممنون

بعد ما قمنا به من إثبات لهوية هذا الأثر لم يتبق سوى البحث عن الشخصية التى يمثلها هذا التمثال الضخم الذى يوجد فى الشمال، وهذه المسألة هى محل خلاف جميع المؤرخين كما اتضح من خلال الاستشهادات التى سبق وعرضناها . فالبعض يقول إنه ليس ممنون ولكن من الأفضل أن يكون فامينوف . ونجد أن شهادة بوزانياس[١] وبعض التسجيلات[٢] المدونة فى نهاية هذا البحث تؤيد هذا الرأى فأسم فامينوف وفقا لجابلونسكى[٣] يتكون من الحرف (ف) الذى يدل على المذكر ومن الاسم امينوف أو امينوفيس والذى تكرر أربع مرات فى المذكرات التى دونها مانيتون .

وهكذا فإن تمثال الشمال قد يمثل أحد هؤلاء الملوك الملقبين بامنحتب هم الذين لم يذكر التاريخ عنهم تقريبا أى معلومات مؤكدة .

وللتأكد من هذه المسألة يجب علينا الاطلاع على بحث جابلونسكى الخاص بممنون المصرى .

وأثبت هذا العالم فى هذا البحث قدرته - على المعرفة والتبحر فى مجال الآثار - التى ليس لها مثيل. وكان يجب أن يكشف النقاب عن هذه الشخصية التى أحاط بها الغموض على مر القرون .

وكما قال جابلونسكى[٤] فإن أمنحتب تكتب بالقبطية Amun Noh phi والتى تعنى حارس المدينة (مدينة طيبة) وكما يقول إن الاسم القديم الذى أطلق على هذه المدينة كان آمون-نوح ليس آمون . وقد ترجمتها الترجمة السبعينية بمعنى مُلك آمون.

---

(١) انظر الاستشهاد الخاص بهذا المؤرخ رقم ٤.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٣٠.

(٣) انظر جابلونسكى الجزء الخاص بتمثال ممنون.

(٤) انظر بحث جابلونسكى.

وهكذا، فإن أمنحتب وفقًا لهذه المشتقات تعنى حامى مدينة طيبة وهذا ما أكدته بعض تسجيلات بوكوك(١).

وأيضا اقترح جابلونسكى(٢) فى بحثه أصل هذه الكلمة المشتق من اللغة العربية ليصل فى النهاية إلى تسمية ممنون لأمنحتب .

فأونى Oni تعنى باللغة المصرية حجر ونونى أو أنونى التى تكون كلمة نونى noniأو أمنونى Amnoniبمعنى حجر أى ما يعنى تمثال .

ويقول جابلونسكى أنه من المحتمل أن الشعب عندما تحدث عن تمثال امينوفيس أطلقوا عليه امينونى emnoni أو منونى menoni كما فعل

وليس هناك فائدة من أن نذكر أن هذه المشتقات تعتمد على أسس قوية استغلها المؤرخ بصعوبة للوصول إلى النتائج المستخلصة .

إلا أنه يجب علينا أيضًا معرفة كيف توصل جابلونسكى إلى تحديد هوية كل من اسم أوسيمانادياس وممنون(٣) فكلمة سمع باللغة المصرية تعنى صوت. فإذا أضفنا إليها الحرف (أو) يصبح أوسما Usma ثم بعد ذلك أضفنا إليها (دى) التى تعنى (يمطى) ثم قمنا بوضع نون noun قبلها للحفاظ على التناغم الموسيقى للكلمة نحصل على أوسماندى Usmanidi بمعنى صوتى أو ناطق.

ثم قام اليونان بإضافة الصفة الهيلينية على هذه الكلمة لتصبح أوسيمانادياس كما قال " أسماندس " أيضا استرابون .

ويبدو أن شهادة هذا الأخير هى التى لاقت إعجاب جابلونسكى أكثر من غيرها خلال عمليات التقارب التى أجراها للوصول إلى أصل هذه الكلمة .

غير أنه يجب ملاحظة أن كل هذه النتائج لا ترتكز إلا على بعض الأشياء غيرالواضحة والتى عرضها استرابون نفسه .

---

(١) انظر النقوش التى جمعها بوكوك، والتى توجد فى الطبعة الإنجليزية لمؤلف هذا الرحالة.

(٢) انظر بحث جابلونسكى.

(٣) انظر بحث جابلونسكى .

فهو يقول[١] ومثلما يعتقد البعض ، إذا كان ممنون هو نفسه أوسيماندياس فسيكون هو نفسه صاحب مبنى التيه .

ووفقا لجابلونسكى نكتشف أن امينوفيس وممنون وأوسيماندياس كلها أسماء لنفس التمثال .

ولم يبحث هذا المؤرخ عن هذه النتائج إلا من أجل أن يعزز مجموعة الاستشهادات التى رأى أنها تتعلق بنفس الموضوع وهو حقيقة اسم هذا التمثال وذلك ليكتفى بذكر مثال واحد من هذه الاستشهادات ليقوم بتطبيقها على تمثال الشمال الذى قام بوكوك بوصفه ورسمه فى بحث ديودور الخاص بتمثال أوسيماندياس[٢] وبصرف النظر عن إمكانية دعم الأحداث التاريخية من المستحيل أن نشارك جابلونسكى رأيه .

ومن الجدير بالذكر أننا اكتشفنا معبد رمسيس الثانى وبقايا التمثال الخاص به [٣].

وسنقوم فى هذا الجزء من البحث بتحديد موقع الأثر الذى أطلق عليه استرابون اسم ممنونيوم بدقة لم يسبق لها مثيل ، وبهذا فلن يكون هناك خلط بين قصر ممنون وأوسيماندياس ومن ثم التمثالان اللذان يدلان على هاتين الشخصيتين.

إلا أنه يجب الاعتراف بأن الظروف الحسنة هى التى أتاحت لنا الفرصة لبحث ودراسة هذه الآثار على الطبيعة وفى مواقعها الأصلية وليس من خلال رسوم غير دقيقة أو تصفح ما رواه المؤرخون والتبحر فى البحث للوصول إلى نتائج مرضية ويتضح بذلك ان ممنون قد يكون هو نفسه أمنحتب لكن ليس هناك علاقة بين ممنون وأوسيماندياس .

واعتقد البعض أن التمثال الموجود بالشمال قد يكون تمثال سيزوستريس ويبدو أن جابلونسكى نفسه قد انجذب نحو هذا الاحتمال [٤].

---

(١) انظر استرابون الجغرافيا كتاب رقم ١٧ ص ١١٣ طبعة ١٦٢٠.

(٢) انظر بحث جابلونسكى الخاص بممنون .

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثانى المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٤) انظر بحث جابلونسكى الخاص بممنون .

غير أن هذه الاحتمالات كلها مبنية على التشابه بين أعمال سيزوستريس وأوسيمانديَاس وعلى الرغم من وجود هذا التشابه بالفعل والذى يبدو من الصعب تحديده ، إلا انه أيضا لن يقوم بإثبات ما نبحث عنه لأن هذا يعد بمثابة محاولة لتحديد هوية بعض الملوك فى فرنسا وأمثالهم من الغزاة الألمان أو الإيطاليين.

وفى هذا الصدد ، يعرض جابلونسكى أصل كلمة مأخوذة عن اللغة العربية.

فسيسزستريس عند اليونان هو سوا أو (سيس أوستريه) - أو (سيس-سوستريه) عند المصريين وهذه التسمية تعنى عابد الشمس أو الناظر إليها [(١)].

وهذا الاسم يمكن تطبيقه على تمثال أمنحت الذى كان مواجها لشروق الشمس، وهو يصدر أصواتا عندما تلفحه أشعة الشمس. ولو أن هذا الأصل مؤكد؛ فنحن نعتبره مجرد تأكيد لهوية كل من ممنون وسيزوستريس حيث أنه تم اكتشاف أحد آثار سيزوستريس بمدينة هابو عبارة عن معبد حملت جدرانه تسجيلات لأعماله وإنجازاته .

وإذا اعتبرنا أن تمثاله وضع فى جهة ما فى مدينة طيبة، فغالبا لن تكن هذه المنطقة سوى مدينة هابو؛ حيث تم اكتشاف بعض بقايا هذه الآثار .

أما بالنسبة لمن يدعى[(٢)] أن تمثال الشمال كان يستخدم كمزولة شمسية عند المصريين القدماء لتحديد شهور العام الرئيسية عن طريق الظل؛ ولتحديد المدار الصيفى والمدار المعتدل، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى النتيجة المرغوب فيها حيث إن وضع التمثال أمام المبنى لم يعط التأثير المتوقع بالإضافة إلى أن مثل هذه المزاول قليلا ما كانت تعطى نتائج دقيقة .

فإذا كان يمكننا التطرق إلى بعض التخمينات لقلنا إن تمثال الشمال هو نفسه تمثال ممنون أو أمنحتب بمسمياته وأشكاله الإلهية التى تجعله فى منزلة الآلهة وغالب الظن أن معظم التماثيل لشخصيات مقدسة حتى لو لم تكن تماثيل لآلهة حقيقية .

---

(١) نفسه .

(٢) جان فريدريك أستاذ القانون والرياضة بجامعة فرانكفورت انظر بحث جابلونسكى عن ممنون.

ومن الواضح أن هناك تشابهاً كبيراً بين هذه التماثيل ولكن لا يظهر عليها أى سمة من السمات المميزة لأى عصر من العصور القديمة .

و لو أراد المصريون القدماء عمل صور للوجوه؛ فستكون عبارة عن تصوير للرأس مع إضفاء الطابع البسيط لسن المراهقة والشباب.

وبالنسبة للتخمين الخاص بتمثال ممنون فهو يعتمد على التسجيلات [١] المحفورة على قدمه وساقه ،التى أكدت أن هذا التمثال اعتبر إلهاً تقدم له القرابين .

فلا نغفل أيضا شهادة فيلوسترات[٢] الذى تحدث عن القرابين التى كان يقدمها ابولونيوس وأتباعه للإله ممنون كذلك ما جاء على لسان بوزانياس فى أبحاثه يوضح أن تمثال ممنون كان موجها جهة الشمس أو اوزوريس.

وإذا اعتبرنا أن تمجيد الملوك إلى أن يصبحوا آلهة كان أيضا عادة سائدة عند اليونان الذين حذوا حذو المصريين فى كثير من الأشياء ، فستصبح افتراضاتنا ذات أهمية كبرى [٣] .

فنجد أنه خلال فترة حكم البطالمة لمصر كانت صورة الاسكندر الأكبر ترسم على أوسمة الشرف بعد تأليهه فى معبد منف [٤].

وكذا الحال بعد ذلك خلال فترة حكم الرومان حيث قام المصريون ابتغاءا لمرضاة الأمبراطور هادريان بتقديس انطونيوس المفضل لديه ونسبوه إلى اوزوريس وتحوت ومن ثم أقاموا له شعائر سرعان ما انتشرت فى جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية .

---

(١) انظر النصوص أرقام ١٠، ١٩، ٢٢، ٣٠، ٣٢، ٣٣ فى نهاية هذا المبحث.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٩.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٦.

(٤) انظر بحث كوزينرى بعنوان «تجميع للأبحاث النقدية والتاريخية والتحليلية حول نقش عثر عليه فى رشيد خلال إقامة الحملة الفرنسية بمصر».

المبحث السادس
وصف لنوع الأصوات التى يصدرها
تمثال ممنون والأسباب التى تؤدى إلى رنينها

أجمع كل المؤرخين الذى سبق ذكرهم [١] على السمة العجيبة لتمثال ممنون حيث إنه يصدر أصواتا خفيفة تشبه الصوت الصادر عن تقطع أحبال آلة موسيقية وهذا الصوت يشبه أيضا صوت اصطدام حصاة بحجر رنان.

وهذا ما أقره جميع المؤرخين القدامى وحتى لوسيان وفيلوسترات .

إلا أن هذين المؤرخين قالا [٢] إن التمثال يصدر أصواتاً مختلفة[٣] .وكذلك تناول المؤرخون من بعدهما مثل كاليسترات[٤] والآخرين الذين كتبوا عن ممنون أيضا هذه الصفة الصوتية ولكنهم بالغوا فى وصفها إلى درجة أنهم قالوا إن تمثال ممنون كان يعبر عن سعادته لطلوع الفجر الذى قالوا أنه والدته وأنه كان يسكب الدموع لرحيل النهار وحلول الليل .

وبصفة عامة نلاحظ أنهم تحدثوا عن تمثال ممنون بمبالغة فائقة فى حين أنهم أغفلوا ذكر الشعائر التى أقيمت لهذا التمثال[٥].

وأيا كانت طبيعة الصوت الصادر عن التمثال فليس هناك شك فى أن يكون دافعاً للخداع الدينى . وهنا يمكننا الاستسلام لبعض التخمينات أمن المحتمل أن تكون حقائق تتعلق بالطريقة التى اتبعها كهنة مصر ليصدر التمثال هذه الأصوات.

فاسترابون [٦] ذلك المراقب الدقيق الصادق الذى قال انه سمع بأذنه الصوت الصادر عن التمثال لم ينساق أبدا وراء شعوذة ودجل الكهنة وحتى بعد شهادته لا يمكننا تأكيد أن هذا الصوت قد صدر بالفعل من التمثال .

---

(١) انظر الاستشهاد فى نهاية هذا المبحث.

(٢) نفسه.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١١.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٢.

(٥) انظر الاستشهادات فى نهاية هذا القسم.

(٦) انظر الاستشهاد رقم ٥

وغالب الظن أن الأبنية التى تحيط بهذا التمثال هى التى يصدر عنها هذا الصوت الغريب .

وأعتقد تقريبا أنه يوجد سرداب يصل بين قاعدة التمثال والمبانى المجاورة .

ودوما ما نكتشف وجود مثل هذه السراديب المجهزة فى حوائط المعابد السميكة وبخاصة قدس الأقداس [١] فالبحث الذى تناول وصف تمثال ممنون بالتفصيل لا يؤكد أن هذا التمثال تم تشيده ليتصل بالسرداب السفلى هذا السرداب المشكوك فى وجوده حقا . وقد سبق وذكرنا[٢] أن قمبيز قام بشق هذا التمثال نصفين ليتعرف على الآليات الداخلية له .

ويبدو أن ما فعله لم يشبع رغبته فى المعرفة بما أن التمثال ظل يصدر أصواتا حتى بعد بشقه[٣] .

وبعد الدراسة المتعمقة لهذه للنقوش يتضح أن هذا التمثال لا يصدر صوتا كل يوم كما أكد استرابون وبوزانياس ولكنه يصدر الصوت فى أيام معينة و أوقات محددة يختارها الكهان [٤].

وعادة يظهر الصوت فى الساعة الأولى من اليوم أو بعدها بنصف ساعة وحدث أنهم سمعوا هذا الصوت مرات عديدة فى نفس اليوم وعلى فترات مختلفة [٥].

ومن يسمع هذا الصوت تباركه الآلهة[٦] ،

وخصوصاً إذا كان هذا الصوت مميزا .

وبعد القرنين الرابع والخامس الميلادى لم يتحدث أى كاتب سواء كان مسيحياً أو مسلماً عن صوت ممنون . ومن المعتقد أن هذا الصوت قد اختفى

---

(١) انظر قدس الأقداس لمعبد فيلة ومعبد دندرة على وجه الخصوص وانظر كذلك المعابد التي تقع في شمال وشرق اسنا.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٢٧ فى نهاية هذا المبحث.

(٣) الاستشهادين ،، ٤، ١٠.

(٤) شهادة هؤلاء المؤرخين فى نهاية هذا المبحث.

(٥) الاستشهادات رقم ٥، ٧، ١٨ فى نهاية هذا المبحث.

(٦) انظر الاستشهاد رقم ٢٢ .

عندما تجرد هؤلاء الكهنة من ثرواتهم وسلطتهم وتم الابتعاد عن الجانب الدينى تماما .

وينقصنا الاستشهادات التى تظهر حالة التمثال خلال فترة حكم اليونان والفرس وأيضا الفترة قبل ذلك.

ومن المرجح أن هذه السمة الصوتية قد ظهرت خلال تلك العصور البعيدة .

المبحث السابع

ممنون اليونانى

نجد أنه فى بعض النقوش اليونانية واللاتينية التى مازلنا نقرأها على تمثال الشمال[١] خلط بين ممنون المصرى أو امنحتب وممنون عند اليونان ، غير أنه إذا تم الأخذ بشهادات العصور القديمة[٢] فالفرق بين هاتين الشخصيتين سيكون واضحا . فممنون المصرى أكثر قدما من ممنون اليونانى مما يجعل التمثال المصرى النموذج الأصلى للتمثال اليونانى .

وطبقاً للروايات التى تم الحفاظ عليها من قبل الشعراء والمؤرخين فممنون اليونانى هو الذى حقق شهرة مدينة طروادة وذلك لأنه قتل تحت أسوار هذه المدينة التى تضم قبره .

ومن الجدير بالذكر أن هوميروس هو أول من تحدث عن شخصية ممنون اليونانى. أما أسطورته فقد نشرها بعد ذلك جميع الشعراء ومدرسى البلاغة والمؤرخين الذين خلفوه .

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ ، ٢٦ فى نهاية هذا المبحث.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١٣ فى نهاية هذا المبحث.

ومعظم هؤلاء المؤرخين أحضروا ممنون الشرقى وأعطوه صبغه خاصة.

أما عن أصل ممنون فقد أطلق عليه هؤلاء الشعراء والمؤرخون اسم ابن الفجر فمن المحتمل أن يكون اليونان قد نسبوه إليهم كعادتهم حين يقتبسون كل ما هو مصرى .

ومما يذكر أن الحديث عن ممنون اليونانى لا نهاية له ؛ لذلك فإننا نكتفى بالرجوع إلى بحث جابلونسكى حيث لا تعتمد معرفة هذا العالم إلا على محاولة إثبات أن قصة وتاريخ ممنون اليونانى وءأعماله العسكرية أقل شهرة من تاريخ امنحتب أو ممنون المصرى .

نقوش محفورة على تمثال ممنون

قاعدة التمثال

يوجد على الوجهة الأمامية للقاعدة النقش التالى ، الذى نقله لنا بوكوك وقام بتصحيحه فيليب دور فيل وهذا التسجيل عبارة عن هجاء للشاعر اسكليبيودوت

- ١ -

«يا آلهة البحار تيتيس اعلمى أن ممنون الذى قتل قديما تحت أسوار طروادة ، لازال حيا وهو يصدر أصواتا عذبة مع أنه حبيس فى مقابر ليبيا التى تبعد كثيرا عن مدينة طيبة؛ بوابة النيل. فهو يتكلم غير أن اشيل المحارب لا يسمع له صوت وهو فى مزارع طروادة وتيسالى».

وعلى الواجهة الجنوبية للقاعدة نجد نقشاً آخر نقله جيرار مرسوماً فى اللوحة رقم ٢٢ الشكل ٦ وسوف نعرضه هنا مع استكمال بعض الأجزاء ونأمل فى أن يساهم عملنا فى إظهار هذا النقش الشيق كاملاً .

- ٢ -

وقد نتج عن دراسة هذا النقش أن شخصاً ما لم يظهر اسمه واضحا قد جاء إلى زيارة التمثال ليسمع صوت ممنون الشهير (ابن الفجر) الآلهة ذات الأصابع

الوردية وقد حدث ذلك تحت حكم الأباطرة الرومان حينما كان قنصلا للمرة الثالثة .

ويعبر اللفظ (ذلك يسرنى) الذى يختتم به النقش عن الرضا التام الذى شعر به من قام بالتسجيل .

أما فيما يتعلق بزمن جزء من النقش ، الذى يشير إلى العصر الذى دون فيه على تمثال ممنون فقد تم الحفاظ عليه لتجنب الشكوك حول الترميم والتفسير المقترح .

الساق اليمنى

- ٣ -

ومن الجدير بالذكر أن هذا النقش الذى نقله بوكوك وقام بتصحيحه جابلونسكى يثبت أن)تيتوس هاتيريوس نيبوس (أشهر رجال الروزنامة الرومانية ووالى مصر فى ذلك الوقت قد سمع صوت ممنون نصف ساعة بعد الساعة الأولى من نهار ذلك اليوم ١٢ مارس من العام الخامس لحكم هادريان .

- ٤ -

هذا النقش الذى تشوبه بعض الأخطاء عندما نقله بوكوك وأعاد تصحيحه جيرار يثبت أن سيدة ذكر اسمها فى السطور الأولى وعرف أنها كانت زوجة حاكم مصر سيتوس افريكانوس آنذاك قالت إنها سمعت صوت ممنون حوالى الساعة السادسة و النصف من فجر يوم ما فى شهر فبراير من العام الأول لحكم دوميسيان أغسطس وقد سمعت هذه السيدة ذلك الصوت خلال زيارتها الثالثة لهذا التمثال .

- ٥ -

إن هذا النقش الذى نقله بوكوك ناقص وملىء بالأخطاء وقد نقله عنه جيرار و يثبت أنه خلال العام السابع لحكم نيرفا تراجان قد سمع كل من أغسطس، جيرمانيكوس ، داسيك ، وفيبوس ماكس ولاة مصر آنذاك ، صوت

ممنون يوم ١٤ مايو مرتان الأولى نصف ساعة بعد الساعة الثانية من فجر ذلك اليوم والثانية نصف ساعة بعد الساعة الثالثة صباحا.

- ٦ -

ويوضح هذا النقش أن والى مصر الذى ظهر اسمه فى السطور الأولى لكننا لم نتعرف عليه نتيجة لبعض التلف الذى أصاب ممنون فى الساعة الأولى ليوم ١٣ أبريل خلال فترة القنصلية الثالثة لفيروس وامبيبيلوس وهذا التاريخ يوافق العام العاشر لحكم الأمبراطور هادريان أى عام ١٢٦ ميلاديا.

وقد أعاد جابلونسكى تصحيح النسخة التى عرضها بوكوك .

- ٧ -

ثم نقش هذا النص بأمر من مانيوس هانيوشيوس فى فترة قنصلية تيتانوس عام ٢٤٥ من العصر المسيحى .

وهذا النقش يثبت أنه فى يوم مجهول تاريخه وقبل الساعة الثانية من صباح هذا اليوم قد سُمع صوت ممنون وفى نفس ذلك اليوم ادعى شخص آخر لم نتمكن من قراءة اسمه أنه سمع صوت ممنون ولكن فى الساعة الأولى .

- ٨ -

إن هذا النقش أيضا الذى نقله إلينا جيرار يؤكد أنه خلال حكم دوميسان قيصر، أغسطس وجرمانيكوس أن القنصل تيتوس بترونيوس سيكوندس والى مصر سمع هو الآخر ممنون فى الساعة الأولى من عشية نصف مارس.

فقام بكتابة بعض الأبيات باللغة اليونانية عظم فيها ممنون وحفرها تحت هذا النقش ولكننا عجزنا عن تفسير هذه الأبيات التى لم يتضح منها سوى اسم ممنون .

- ٩ -

هذا النقش الذى نقله لنا جيرار يؤكد أن جوليوس تيناكس الذى كان قائد الوحدة الثانية والعشرين وبوليمان وفليروس يرسكوس قائدا الوحدة الثانية

والعشرين، وكذلك قائد الوحدة العاشرة كوينيتوس فياتور قد سمعوا جميعا صوت ممنون العام الحادى عشر لحكم نيرون اليوم السابع عشر من أحد الشهور التى لم نتعرف عليه.

ويأتى بعد ذلك نقش يونانى آخر يتكون من تسعة أسطر أتلفت جميعا فيما عدا السطر الرابع الذى يقول .

-١٠-

ونقرأ فى السطر السابع والثامن والتاسع هذه الكلمات .

وجاء هذا النقش فى العام السابع لحكم هادريان .

ويضمن جابلونكس أن هذا النقش يؤكد أن أحد حكام الرومان قد جاء من تلقاء نفسه إلى تمثال ممنون الذى عبده لكن ممنون لم يصدر وقتها أى أصوات ، ثم عاد بعد ذلك إلى المدينة وأنتظر يومين ثم ذهب إلى التمثال فسمع هذه المرة الصوت المقدس .

-١١-

إنه يوم الخامس من مارس سمع شخص جاء اسمه وصفته فى النقش صوت ممنون نصف ساعة بعد الساعة الأولى من صباح ذلك اليوم بمعنى الساعة السادسة ونصف صباحا والتسجيل التالى يتكون من ثمانية أسطر وهذه هى السطور الأخيرة منها :-

-١٢-

لقد استعرضت فى هذا المبحث تخميناتى حول ما يحتويه هذا النقش .

-١٣-

أنا هليودور ابن زنون بن سيزاريه بانياد لقد سمعت أربع مرات الصوت الإلهى فتذكرت أخوى زنون وأليان .

-١٤-

يؤكد هذا النقش أن جونيوس كالفينيوس الذى لم نكتشف شيئا عن مكان

مولده أو عن شخصيته قد سمع صوت ممنون مع مينيسيا فى يوم ما من شهر يونيو خلال الساعة الثانية من بداية اليوم .

-١٥-

أنا سكتوس ليسينيوس بودانس قائد الوحدة ٢٢ . إنه فى اليوم ١١ من شهر يناير العام الرابع من حكم دومسيانوس قيصر ، أغسطس ، جيرمانيكوس سمعت صوت ممنون .

ومن المعروف أن دومسيانو هو أول إمبراطور لقب بسيدنا .

-١٦-

أنا كلوديوس ماكسيموس من الوحدة ٢٢ ، قد سمعت صوت ممنون فى الساعة الأولى.

-١٧-

أنا سيوس اميليوس سمعت صوت ممنون الساعة السادسة والنصف صباحا

-١٨-

أنا بترون، والى مصر . إنه فى الساعة الأولى والثانية من بداية اليوم عندما أشرقت الشمس من المحيط وغمر نورها المبارك السماء ، سمعت صوت ممنون واضحا ثلاث مرات .

الساق اليسرى

هذا هو التسجيل المدون على الجانب الداخلى لهذا الساق .

-١٩-

بعدما أوفيت نذرى وسمعت صوت ممنون المقدس أتمنى الآن يا أم قيصر أن أقيم لكى وليمة عظيمة .

-٢٠-

هذا النقش يؤكد أن جولى كاميل هو الذى حفره عندما سمع هادريان أغسطس صوت ممنون .

ويتبع هذه النقوش التى تم عرضها على الجانب الداخلى للساق ثلاثة نقوش تتكون من ١٨ سطرا تم تعريفها فى نسخة بوكوك ومن الصعب التعرف على ما فيها ولكننا نقرأ اسم هادريان واضحا .

-٢١-

أنا جايوس جوليوس ديونيسيوس ابن ثيون أول قاضى وأب، سمعت صوت ممنون الساعة الأولى من صباح اليوم .

-٢٢-

قام الزميل السيد دليل بكتابة هذا النقش وها هى ذى الترجمة الفرنسية

أنا ارتميديورس بن بطليموس كاتب ملكى فى أرمنت واسنا لقد سمعت صوت ممنون المقدس وكان معى زوجتى ارسينويه وأبناؤنا الورين ، وكودراتوس ، وبطليموس. فى العام الخامس عشر لحكم مادريان قيصر شهر خوياك .

وقد اختفى تاريخ الشهر .

ونكتشف أن العام الخامس عشر لحكم هادريان يوافق عام ١٣١ ميلاديا وأن شهر خوياك يوافق شهر نوفمبر .

ونجد أن هناك ثمانية نقوش أخرى على نفس الجانب للساق نشرها بوكوك وتتكون من ٢٥ سطرا وهذه النسخة تسمح بصعوبة قراءة بعض الكلمات وبعض السطور .

-٢٣-

هذا ما يوضح أن لوكاس قد سمع هو الآخر صوت ممنون بعد الساعة الثالثة من بداية اليوم .

-٢٤-

أنا ميسرادايسيوس محامى الوحدة ٢٢ ولقبها دجوتاريين ، سمعت يوم ١٣ يوليو صوت ممنون الساعة الأولى من الصباح.

ومن المعروف أن أغسطس عهد إلى هذه الوحدة الثانية والعشرين بحماية مصر .

وهذا النقش يليه نقش آخر يتكون من ٣ أسطر يصعب قراءة السطر الأول الذى يبدو أنه يحتوى على اسم شخص .

-٢٥-

وهو ما يوضح أن الشخص الذى كتب هذا النقش قد سمع صوت ممنون مرتين.

-٢٦-

نحن من سمعنا قديما هذا الصوت مرة واحدة فقط الآن يصافحنا ممنون ابن الفجر وابن تيقون بحفاوة وكأننا حلفاؤه وأصدقاؤه فلقد أدركت مدى قوة أقواله ومعناها فالطبيعة نفسها خالقة كل شئ قد نطقت لها .

ويأتى بعد ذلك مباشرة نقشان يتكون كل منهما من ثلاثة أسطر لكن بوكوك قد أضفى عليها بعض التغيرات حتى نتمكن من قراءتها .

بعد ما سمعت صوت ممنون دونت هذا الكلام :

لقد جرحنى قمبيز. أنا الحجر المشكل على هيئة الشمس المهيمنة كنت أمتلك فى الماضى بصوت ممنون الهادئ ، لكن أنتزع منى قمبيز ما يعبر عن البهجة والألم.

أنت تحكى روايات مخيفة . أنت تصدر الآن أصواتاً غامضة تعيسة أرثى المصيبة التى أحلت بك .

-٢٧-

إن هذا النقش عبارة عن حوار بين تمثال ممنون وبين أحد زائريه يتبعه نقش آخر يتكون من خمسة أسطر غير مقروءة تماما .

-٢٨-

أنا فلافيانوس فيليبوس سمعت صوت ممنون المقدس

-٢٩-

إن هذا النقش يقول إن الإمبراطور هادريان قد سمع صوت الإله ممنون ولكن الساعة واليوم كانت غير واضحة في النقش .

-٣٠-

سمعت أنا بوبليوس بابلن، أصوات الإله ممنون أو فامنوف. أتيت الى هنا مع الملكة المحبوبة سابين فى أول ساعة ظهرت فى الشمس فى العام الخامس عشر لحكم هادريان يوم ٢٤ من شهر هاتور الموافق ٢٥ من شهر نوفمبر.

وتوجد النقوش الآتية على الجانب الخارجى للساق اليسرى. لقد نسخها بوكوك. رمم جابلونسكى النقوش الأولى.

-٣١-

وأبدى جابلونسكى شكوكا بصدد تصحيح نقوش السطر الثانى لأنه كان معروفا أن الفيلق الثانى لم يكن موجودا فى مصر.

وتدل هذه النقوش على أن أحدث حكام مصر يدعى بيترنيوس بالوس قد سمع ممنون اليوم السادس من شهر مارس كما سمعه كل من القنصل سيرفانوس ثلاث مرات وفاريوس مرة واحدة وقت الفجر. ويوافق هذا التاريخ العام ١٣٤ ميلاديا أثناء حكم هادريان .

-٣٢-

وقد تلفت الثلاث السطور الأخيرة وتنسب إلى الوالى المصرى يولبيوس وتثبت هذه النقوش أنه سمع فى غرة شهر مارس صوت ممنون ومن المحتمل أن يكون

ذلك لأول مرة (لأن تلك النقوش غير مقروءة) فى ساعة من النهار سمعه مرة أخرى فى الساعة الثانية من النهار فقدم الشكر إلى الإله ممنون. وقد طمس تاريخ العام رغم أن العدد ١٥ يجعلنا نعتقد أن هذه النقوش مثل النقوش الأخرى ترجع إلى العام ١٥ من حكم هادريان .

ويتبع هذه النقوش اثنا عشر سطراً قد طمست تماما حيث نقرأ اسم ممنون . وتأتى بعد ذلك نقوش يونانية فى ستة أسطر حيث لا تستطيع أن تقرأ ثلاثة الأسطر الأخيرة .

- ٣٣ -

تؤكد هذه النقوش أن الشخص المدون اسمه فى أحد السطور الأولى قد جاء ليلا ليسمع صوت ممنون المقدس .

أما بالنسبة للجانب الخارجى للساق ، فمدون عليه حوالى ثلاثين سطرا باللغة اليونانية ولكن بوكوك حرفها تماما عندما قام بنقلها ومن ثم لا يمكننا فهم ما تشير إليه هذه السطور .

ويعد هذا سببا أكبر للندم على ضياع وفقدان أوراق الزميل كوكيبيرالتى كانت ستزيل ما نواجه من الصعوبات والشكوك المتعلقة بتمثال ممنون .

نصوص الكتاب

-١-

فى مدينة هليوبوليس نرى منازل كبيرة ، يسكن فيها الكهنة ، لأنه أكد مرة أنه كان يوجد سكن للكهنة، ومعهم رجال الفلسفة والفلك. انتهى الآن هذا النظام والدراسة .

والمدير لم يعرض لنا كهذه التدريبات . لكن كثير من الرجال اهتموا أن يقدموا القرابين وأن يوضحوا طقوسهم فى التجوال .

(استرابون ، الجغرافيا كتاب ١٧ صفحة ٨٠٦ ، طبعة ١٦٢٠)

الآن سيزوستريس ألقى بعدد كبير من المتاريس فوق الأرض وأنشأ المدن فوقها حتى وقت فيضان النهر فان كل من السكان وقطيعهم كانوا فى ملاذ آمن .

وبسبب القلق الذى يسببه الفيضان الموسمى للنيل فقد أنشأ الملوك مقياس منسوب مياه النيل فى منف ،

(ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة كتاب ١ ص ٦٦ طبعة ١٧٤٦)

-٣-

حيث إن هؤلاء هم الذين تحملوا مسئولية إدارة مقياس ارتفاع منسوب مياه الفيضان بدقة ، ويرسلون وسائل إلى المدن ليخبروهم بإتقان كم ذراعا سيرتفع النهر ومتى سيبدأ فى الانخفاض .

(المرجع السابق ص ٤٤)

-٤-

وبهذه الطريقة كان أبناء الأمة ، عندما يعلمون مسبقا ميعاد ارتفاع وانخفاض منسوب مياه الفيضان ، فان ذلك سيخفف من قلقهم بينما يعرفون فى نفس الوقت ما سيكون عليه المحصول القادم ، عندئذ احتفظ المصريون بتسجيل دقيق للملاحظات من هذا النوع لمدة طويلة .

(المرجع السابق كتاب ٢ ص ١٣٦)

- ٥ -

وكانت هناك عدة معابد ، لكن معظمها ، أيضا، قد تهدمت بيد قمبيز ، والآن لم تكون سوى مجموعة قرى ، وجزء منها يكون ناحية الجبل العربى ، حيث كانت المدينة ، وجزء آخر من الجانب الأبعد من النهر ، حيث كانت ممنونيوم .

وهنا يوجد تمثالان قريبان أحدهما من الآخر وهما من حجر واحد ، واحد منهما مازال قائما أما الجزء الأعلى من التمثال الآخر فسقط عند حدوث زلزال كما يقال.

وكان يعتقد أنه قد حدثت ضوضاء فى أحد الأيام ، كأنها هبوب عاصفة خفيفة ، وتنبعث من الجزء الباقى من التمثال ، وأنا ذهبت إلى المكان مع أيليوس جاللوس ومع حشد من أصحابه ، أصدقاء وجنود، سمعوا الضوضاء حوالى الساعة الأولى.

لكن من أين تأتى هذه الضوضاء أمن القاعدة أم من التمثال ، أم أحد الرجال يصدره وهو قائما حول المنطقة أو بالقرب من القاعدة ، لا أستطيع التأكيد بالإيجاب ، ونظرا لعدم التأكد من السبب فهذا سيؤدى إلى أننى سأصدق أى شىء فيما عدا أن هذا الصوت قد ينبعث من الأحجار .

(استرابون ، الجغرافيا ، كتاب ١٧ ص ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

- ٦ -

وهذا يجعلنى مندهشا ، لكن التمثال فى مصر جعلنى مندهشا أكثر من أى شىء آخر . فى طيبة المصرية ، عند عبور النيل إلى منطقة المقابر ، رأيت تمثالا ، مازال جالسا ، ينبعث منه صوت. الكثيرون يسمونه ممنون، وهم الذين يقولون إنه من أثيوبيا ، وأهل طيبة ، على أى حال ، يقولون إنه ليس تمثالا لممنون ، بل لواحد من أهل البلد وهو فامينوفيس كنت قد سمعت أن البعض يقولون إنه لسيزوستريس . وهذا التمثال قد انشق إلى نصفين على يد قمبيز، وإلى يومنا هذا انشق التمثال من الرأس وحتى المنتصف وسقط على الأرض ، لكن الباقى

مازال جالسا ، ويبعث صوتا أكثر حدة، وهو أن تشبه هذا الصوت بصوت القيثارة ذات الأوتار الممزقة .

(بوزانياس ، أتيكا ، كتاب ١ ص ١٠١ طبعة ليبزيج ١٦٩٦)

-٧-

وعندما كانت أغنية الشاب الصغير، فى مصر، إلى يومنا هذا ، كنت أرغب بالطبع فى نقل التعليمات من الأب ، وأبحرت متقدما إلى كوتبوس، فهنا يوجد ممنون ، كنت أرغب أن أستمع إلى هذه المعجزة ، عودة صوته بوضوح عند شروق الشمس ، وعلى ذلك أنا قد استمعت إلى هذا الصوت ، وصوته غير الأصوات المبتذلة التى يستمع إليها الآخرون الأصوات غير الحية لكن ممنون قد سرد لحناً فى ساعة سبع أبيات لم تكن ممتازة وما كان قد أعلنها لكم .

(لوسيان - الشغف للكذب ص ٨٤٢ طبعة ١٦١٥)

-٨-

لكن فى الوقت الذى ربما بدأ فيه هذا المشهد للهرم ولممنون فى مصر ، على سبيل المثال كناقد سمعناهما وهما على ارتفاع ولا يأتى عليهما الظل ، لكن يقوم ممنون بإعلان صوته عند شروق الشمس بالطبع الرغبة فى الاقتناع بهذه الأشياء دفعت ديمتريوس للإبحار فى النيل بالفعل ستة أشهر لرؤية الهرم وسماع ممنون ، تاركا أنتيفيلوس الذى كان متعبا من هذه الطريق الطويلة ومن هذه الحرارة المرتفعة .

(لوسيان ، الصداقة ص ٦٢٥).

-٩-

وتحت إرشادة، قد ذهبوا إلى الفناء لممنون وعنه ردد داميس ما يأتى : قال إنه ابن الفجر الذى لم ير موته فى طروادة حيث بالفعل لم يذهب أبدا لكنه مات فى أثيوبيا بعد أن حكمها لمدة خمسة أجيال . لكن كان مواطنوه ،

من الرجال الأطول عمرا ، ومازال حزينا عليه وهو مجرد شاب صغير وأسف على موته المفاجئ .

ويشبه المكان الذى وضع فيه تمثاله، طبقاً لما قالوه لنا ، ساحة السوق القديم ، وظل وسط المدن السكنية لمدة طويلة حتى أننا ذهبنا ووجدناه بقايا مكسورة وبقايا أعمدة وآثار للأسوار وكذلك المقاعد وعوارض الأبواب وصور هرميس، فالبعض دمر بفعل أيدى البشر والبعض الآخر بفعل الزمن . الآن هذا التمثال يقول داميس، قد اتجه تجاه شروق الشمس ، وكان لشاب مازال فى المراهقة ووجنتيه لم تنبت بعد ، ومصنوع من الحجر الأسود ، وقدميه ملتصقان بعد النظام الذى وضع للتمثال فى زمن دايدالوس.

وكان الذراعان عموديين على المقعد ويضغطان عليه، وعلى الرغم من أن شكله مازال جالسا إلا أنه يتمثل كأنه ينهض . ونحن نسمع كثيرا على هذا الوضع للتمثال ، وتعبيرات عينيه ، وشفتيه على وشك التحدث ، وعندما تسقط أشعة الشمس على التمثال وهذا ما يحدث بالفعل فى الفجر ، لا يستطيعون كبح إعجابهم بى ، وتبدأ الشفتان بالتحدث من توها عندما تمسهما أشعة الشمس ، وتبدو العينان مفتوحتين أمام الضوء مثل الرجال الذين يريدون أن يستدفئوا فى الشمس. وعندئذ قالوا إنهم أدركوا لماذا كان هذا التمثال فى وضع حركة النهوض وذلك لإطاعة الشمس . وطبقا لذلك قدموا القرابين للشمس فى أثيوبيا ولممنون الفجر، ولذلك كانت وصية الكهنة بفعل ذلك ، مفسرين أن أحد الأسماء مشتقة من الكلمات التى تعنى (للحرق وللتدفئة) والاسم الآخر مشتق من أمه .

وبعد إتمام ذلك يركبون على جمل ويعودون الى بلاد الفلاسفة

(فيلوسترات ، عن حياة أبو للونيوس تياتسيس ، كتاب ٦ ص ٢٣٢ طبعة ليبزيج ١٧٠٩)

-١٠-

وفى موطن رأسه ، بعد أن استولت عليه طروادة ، وكان قد دفن ووضعوا تمثاله المصنوع من الأحجار المتنوعة بمهارة ، الذى نطق بأغنية سعيدة فى اليوم المشرق ، عما كان سعيدا بوجود أمه ، لكنه كان حزينا فى الليل لدرجة أنه غنى الأغنية بالعكس .

(چوناس تزتزيس الأبيات السياسية ، الألف ٦ تاريخ ٦٤) .

-١١-

وإذا كان ممنون قد سرق ويكون على حافة الرسم أين يوجد؟ فى أى جزء من الكون ؟ لم ير فى أى مكان أى مقبرة لممنون لكن فى أثيوبيا قد تحول تمثالاً من الرخام الأسود جالسا لكن وجهه ، إذا لم أخطئ ، لذلك الممنون ، وأشعة الشمس تسقط على التمثال . لأنه عما تضرب الشمس شفتى ممنون هكذا الريشة تنقر على أوتار القيثارة ، يبدو استدعاء صوت منهم ، يؤدى إلى حيلة ربة النهار بواسطة هذا الحديث . (فيلوسترات التمثال ، كتاب ١ ص ٧٧٣)

-١٢-

انظر إلى هذا التمثال - ونحن نعتقد أنه لممنون الآسيوى من الرخام الذى كان على أى حال - مضيئا ومتهللا بحضور النهار. وبرحيل (النهار) حقا به لمسة حزن ، وفى حزنه وحيدا بالرغم من الرخام المبهج . تتغير طبيعته الصامتة بمهارته فى الحديث.

وإحساسه بالنصرة لتحرره من السخف .

(كاليستراتوس ، التماثيل ، ص ٨٩١ طبعة ليبزيج ١٧٠٩)

أريد أن أصف لك أيضا معجزة ممنون ، الفن الذى يظهره كان حقا مدهشا وما وراء قوة يد الإنسان . ويوجد فى أثيوبيا صورة لممنون ، ابن تيثونوس ، من الرخام ، على أى حال ، بالرغم من أنه من الحجر ، فإنه لا يستطيع البقاء خلال حدوده الشخصية ولا أن يتحمل الصمت المفروض عليه بحكم الطبيعة ، بالرغم من أنه من الحجر فإن لديه القدرة على الحديث . فإنه ذات مرة ألقى السلام عند ظهور النهار ، وبصوته أعطى كلاماً وعبر عن سعادته عند قدوم والدته ، ومرة أخرى ، عندما يميل النهار بظهور الليل ، فإنه ينطق أنين الشفقة والحزن غما لرحيلها . وليس لأنه من الرخام كان يفقد الدموع بل كان مستعدا أن يزرف الدمع وقت الحاجة لذلك .

إن تمثال ممنون - كما يبدو - يختلف عن البشر فقط فى جسده ، لكنه كان مسترشدا ومقوداً بنوع من الروح والإرادة مثل الإنسان . على أى حال

فإنهما كليهما يمتلكان القدرة على الحزن فى تكوينهما والقدرة على الإحساس بالسعادة طبقا لما يتطلبه كل انفعال . ولو أن الطبيعة قد صنعت كل الأحجار منذ البداية بدون صوت وصامتة وغير قادرة أن تكون تحت سيطرة الحزن وأيضا جاهلة لمعانى الفرح ، لكن بالأحرى لها حصانة لكل سهام الحظ ، وبعد فان الحجر الفنى لممنون قد أضفى البهجة اختلط الإحساس بالألم فى الحجر وهذا يكون العمل الفنى الوحيد الذى نعرفه حيث غرس فى الحجر الإدراك والصوت .

(المرجع السابق ص ٩٠٠، ٩٠١) .

وبالفعل كان أنتيلوس قد قتل - لا حتى يغنى الحشد - عليهم أن يقتربوا من أثيوبيا، من ممنون ، لأن يظهر حقا ممنون الأثيوبى ، فى زمن الحرب الطروادية. كانت ذروة الأمور فى أثيوبيا ، وكان يقال إنه كان يوجد حشد عند النيل أسفل جبل بساميوس وهم أنفسهم قد صنعوا التقدمات حول فروى ومنف مصر وأثيوبيا ، فى نفس الوقت . أرسلت الشمس أشعتها الأولى وبهذه الأشعة تحرك التمثال وأصدر صوتا . (فيلوسترات ، هيرويكا ، ص ٦٩٩ ، طبعة ليبزج ١٧٠٩).

القسم الثالث

بقلم: جولوا وديفيليه

مهندسا الطرق والكبارى

وصف معبد رمسيس الثانى الذى أطلق عليه بعض الرحالة اسم قصر ممنون .

الجزء الأول

الحالة الراهنة للآثار

توجد الأنقاض المتبقية التي نعرض وصفها في هذا الجزء في شمال الشمال الغربي ، من التمثالين الضخمين في سهل طيبة على مسافة تبلغ حوالي ٦٥٠ م وقد أطلق عليها دانفيل(١) اسم قصر ممنونيوم . واسم قصر ممنون من قبل الرحالة المحدثين .

وتجدر الإشارة إلى أن من بين هؤلاء الرحالة المحدثين نوردن(٢) وهو آخر من نشر رسوم لآثار صعيد مصر .

---

(١) انظر مذكرات مصرية ص ٢٠٥

(٢) انظر رحلة لمصر والنوبة لنوردن الطبعة الحديثة التي نشرها السيد لاجليه الكتاب الثاني ص ١٢٣.

وقد أطلق السيد/ نويه هذا الاسم الأخير على هذين التمثالين في التقرير الذي وضعه عن ملاحظاته الفلكية [١].

وسوف نرى فيما بعد[٢] أن هذه الأنقاض تنتمي لأثر وصفه المؤرخون القدامى باسم مقبرة اوسيمندياس .

وأيا كان الأمر فإنه من أجل الحفاظ على المسميات القديمة والحديثة فسوف نطلق على هذه الآثار التي نتحدث عنها في هذا الجزء اسم ممنونيوم أو قصر ممنون؛ دون تمييز.

ويجب ألا يستنتج القارىء من ذلك هوية الأثر الذي سنتناوله وممنونيا الخاص باسترابون بالرغم من أنه يبدو مؤكدا من أن الرحالة المحدثين قد اقتبسوا منه الاسم الذي أطلقوه على هذا الأثر أو هوية ممنون واوسيمندياس .

وقد سبق أن ناقشنا بصورة مفصلة هذه المسألة في الجزء السابق وسوف نستكمل في بضع كلمات الحديث في نفس الموضوع خلال هذا الجزء .

يقع قصر ممنون عند خط طول ٦ً ١٨َ ٣٠ْ وخط عرض ٢٧ً ٤٣َ ٢٥ْ ويوجد في الجزء المواجه للنيل ويكون محوره مع خط الزوال المغناطيسي زاوية قدرها ٣٥ْ.

وتعد أنقاض هذا الصرح الأكثر جاذبية من بين جميع الأنقاض الأخرى التي لا تزال موجودة في منطقة طيبة[٣] بالنظر لها من الناحية الشمالية تمثل هذه الأنقاض أجمل منظر حيث نرى الصروح والأعمدة الدعامات التي لاتزال قائمة. كما نري بقايا تماثيل ضخمة وأعمدة مهدمة الأجزاء تتفاوت درجة ارتفاعها الآن عن الأرض والأعمدة التي سقطت كقطعة واحدة وقواعد البعض الآخر .

وعلى مسافة كبيرة نسبيا نلاحظ التمثالين الضخمين الموجودين بالسهل أشجار السنط التي تحيط بهما .

وعلى البعد يجري النهر وسط موقع المدينة القديمة. وتظهر في الأفق القمم المتقاطعة للسلسلة الجبلية العربية وعلى يمين هذه السلسلة يرى المشاهد الصخور العالية المنحدرة من الجبل الليبي حيث تكتشف عدد هائل من الفتحات التي تؤدى جميعها إلى مقابرعميقة .

---

(١) انظر الكتاب الأول من دراسات حول الحالة الحديثة لمصر

(٢) انظر الجزء الثاني من هذا المبحث.

(٣) انظر ص ٢٣ للسيد دوترتر، المجلد الثاني من لوحات العصور القديمة

إن منظر هذه الأنقاض من الجنوب. لا يقل روعة عن المشهد الأول حيث تتكون خلفية هذا المنظر من شجر الجميز المبهر وحديقة نخيل القرنة[١] الصغيرة . ونشاهد على البعد أطلال الكرنك الرائعة وعند دخول المعبد من خلال أحد أبوابه الضخمة المحصورة بين مبنيين هرميين أعطيناهما سويا اسم الصرح .

وقد قادنا هذا الطراز من المباني الذي تم رصده في هذا المكان بالذات. ولا يمثل الجزء الموجود عند الدخول يسارا سوى بعض الأحجار المتكدسة والمقلوبة بعضها فوق بعض .

إن الأحجار الرملية التي بنى منها هذا البناء شديدة البياض ومكونة من حبيبات دقيقة جدا .

وتعد حالة الواجهة الخارجية للصرح متدهورة جدا لدرجة أننا نكاد نرى بصعوبة آثار النقش الذي يزينها . إلا أن الأمر يختلف تماما بالنسبة للواجهة الداخلية حيث تمتلئ يمينا بالعديد من بقايا النقوش التي تزينها .

ونرى مشهدا يمثل معركة[٢] يتقدم فيها رجال المشاة في ترتيب تأهبا للقتال . وعلى رأس هذه الفرق قائد ذو قامة شامخة راكب عربة تجرها الخيول . وعلى مسافة من هذا المشهد نرى جماعات متلاحمة من الرجال والعربات و الخيول حيث يجري البعض في سرعة شديدة ملاحقا العدو ويلتحم البعض مع العدو الذي يهاجمه فيهربون ولكن العدو يتعقب الفارين وأخيرا يموت البعض في ساحة القتال. ونرى خلال هذا التلاحم جثث الموتى و المصابين متناثرة في كل مكان كما نرى عربات مقلوبة ويسقط الرجال من فوقها مع خيولهم . والأبطال الذين يتمتعون بهيئات شامخة ينقضون في عنف واندفاع ومستعدين بأقواسهم الممدودة لاطلاق السهام التي سحبوها من كناناتهم المثبتة بجوار العربات . وفي وسط سطح الجدار الذي تم عليه تمثيل هذا المشهد للملحمة نرى العديد من الخطوط المموجة ممثلة نهرا . ويقسم هذا النهر أرض المعركة التي يلتحم فيها المحاربون إلى جزئين بواسطة منحنيات حادة . ويقفز أيضا بعض الرجال إلى النهر حيث يهرب البعض بالسباحة فيكون مصيرهم إما النجاة و السباحة أو الغرق .

---

(١) انظر القسم الثاني من هذا القسم.

(٢) إننا مدينون للسيد فيلوتو في وصف هذا النقش حيث سمح لنا أن نقتبسه من يومياته

في حين يقف رجال في الجهة الأخرى من جيشهم محاولين إنقاذهم . وفي أماكن كثيرة أثناء المعركة الحامية يحتمي بعض المحاربين بدروعهم .

وهناك نوعان من الدروع في هذه المعركة ، يأخذ الأول شكل قرص مقوس من الجوانب والآخر شكل مستطيل يميل إلى الطول أكثر من العرض ، وهذه الدروع تميز المحاربين وتمنع اختلاطهم بالمصريين[١].

و يمثل الجزء الذي يقع على يسار الصرح دائما داخل الأثر بقايا من النقوش التي نلاحظ فيها وجود بطل[٢] ذى قامة شامخة جالس على مقعد مزين بصورة فخمة واضعا قدميه على مسند والجزء الجانبي له مزين بنقش يمثل أسيرين ممدين على الأرض وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم وتحتهم سهام . وتبدو وسائد المقعد والمسند مصنوعة من قماش فاخر مرصع بالنجوم .

ويمسك البطل في يده اليسرى صولجاناً ينتهي بزهرة اللوتس ويمد يده اليمنى لإحدى وعشرين شخصية بارزة منحنين أمامه ويبدو عليهم التوسل؛ فاثنان من بين هذه الشخصيات يحملان مخطوطات [٣]، والشخص الأول يرفع يده اليمنى للبطل كما لو كان يتوجه إليه بالحديث. وترتدى جميع هذه الشخصيات ملابس طويلة . ويوجد وراء عرش البطل حاملوا الشعارات والرايات ونجد تحت هذه اللوحة شخصين جاثيين وأيديهما ممدودة كما لو كانوا يطلبون الرحمة من أربعة أشخاص آخرين يحيطون بهما .

وبالقرب من هذه النقوش نجد محاربين وعربات . ونرى أيضا على الجدار نفسه كتيبة كبيرة من جنود المشاة مسلحين بنوع من السكاكين المنحنية الطرف ويمسكون بحراب في أيديهم اليمنى . أما في الأيدي اليسرى فيحملون دروعاً كبيرة تغطيهم من القدم حتى الرأس.

---

(١) يوجد لدي المصريين دروع كبيرة كما أشرنا إلي ذلك من قبل في مدينة هابو وكما نقول هنا . انظر شكل ١ ص ٣١ المجلد الثاني، وانظر أيضا وصف مدينة هابو القسم الأول

(٢) نجد جزءا من هذا النفقش اللوحة ٣١ الشكل الثاني المجلد الثاني

(٣) انظر الشكل الثاني ص ٣١ المجلد الثاني.

ويأخذ أعلى هذه الدروع الشكل المستدير أما الجزء السفلي لها فيأخذ الشكل المربع وهي نفس الدروع التي رأيناها في مدينة هابو[١] والتي اكتشفنا أنها دروع مصرية . ويضم الجيش الذي يضم هؤلاء الجنود من المشاة مؤخرة كبيرة أيضًا يدعمها عدد كبير نسبيا من العربات التي تضم كل واحدة منها محارباً واحداً.

ويوجد متاع الجيش في الأعلى وفي الوسط ونراه محمولاً علي ظهور الحمير.

ويمثل هذا المتاع الأواني والحقائب والعديد من الأدوات الأخرى . وقد استولى بالفعل العدو على جزء من هذا المتاع . والجزء الآخر تعرض للهجوم ولكن تم الدفاع عنه بضراوة .

كما هوجم بعض المحاربين الذين يمتطون العربات وأُجبروا على الهرب . وفي كل مكان وعلى خط مستقيم وعلى مرمى بعيد نرى أجزاء من المحاربين.

ويشكل هذا الصرح الأول جانب فناء كبير شبه مربع يبلغ طوله ستة وأربعين مترا ونصف أو تكاد تكون أسواره مهدمه الجوانب .

ولا يوجد حتى الآن[٢] سوى أساس عمودين يقعان على اليسار وفي بعض الأماكن نرى أساس الجدار الجانبي يشكل مع هذين العمودين رواقاً.

ومن المؤكد أنه يوجد مثيل لها في الجانب الأيمن ولكن لا يوجد أي أثر لها الآن .

ويبلغ عرض الفناء أكثر من اثنين وخمسين مترا .[٣]

ويمتلئ هذا الفناء بالعديد من البقايا من الجرانيت حتى إننا نشعر بأننا انتقلنا إلى وسط محجر . وتتناثر هذه البقايا على بعد أكثر من عشرين مترا[٤] وهي تمثل بقايا تمثال ضخم لا نجد منه أجزاء مجمعة سوى الرأس والصدر والأذرع حتى المرفقين . وتوجد كتلة أخرى تضم باقي أجزاء الجسم والفخذين بالقرب من الجزء الأول.

---

(١) انظر وصف مدينة هابو القسم الأول.

(٢) انظر الشكل رقم ١ اللوحة المجلد الثاني، وصف هذه اللوحة.

(٣) ٢٥ قامة و٣ أقدام و٦ بوصات.

(٤) ستون قدما.

وهذا الأمر لا مجال فيه للشك خاصة عندما نرى الفتحات التي أقيمت من أجل إدخال هذه الأجزاء . وقد حافظت الرأس على ملامحها حيث نلاحظ بوضوح زينة الرأس . إلا أن الجبهة شوهت تماما . ومن بين هذه البقايا المتناثرة نجد القدم اليسرى واليد اليسرى . وتعطى المقاييس التي أخذت بعناية شديدة النتائج الآتية :

- طول الأذن	١ر٠٥ م (٣ أقدام ، ٥٢ً)
- ما بين شحمتي الأذن	٢ر٠٨ (٦ أقدام ، ٤ ً)
- ما بين الكتفين مرورا على الصدر	٧ر١١ (٢١ قدما ، ١١ ً)
- ما بين الكتفين في خط مستقيم	٦ر٨٤ (٢١ قدما ، ١١ ً)
- من مفصل الكتف حتى ثنية المرفق	٣ر٩٠ (أقدم ، ١١ ً)
- محيط الذراع عند ثنية المرفق	٥ر٣٣ (١٦ قدما ، ٥ ً)
- قطر الذراع بين المرفق والكتف	١ر٤٦ (٤ أقدام ، ٦ ً)
- طول السبابة	١ر٠٠ (٣ أقدام ، ١١ ً)
- طول ظفر الإصبع الأكبر لليد	٠ر١٩ (٣ أقدام ، ٥٧ ً)
- عرضه	٠ر١٦ (٣ أقدام ، ٦ ً)
- عرض القدم من مفصل الإبهام حتى	١ر٤٠ (٤ أقدام ، ٤ ً)

الإصبع الصغير.

وهذا التمثال ممدد حيث يتجه طرفه الأول جهة الشمال والآخر جهة الجنوب حيث تصل الرأس إلى المنطقة الموجود فيها الصرح مكونا مدخل الفناء التالي .

ولا تزال قاعدة التمثال موجودة حتى الآن في مكانها . والجزء العلوي منها مزين بسطر من الكتابة الهيروغليفية التي نلاحظ فيها السكاكين ونصف دوائر وأشكال الحيوانات وطيور.

ويستند التمثال على سور الجزء الخلفي ، حيث يبلغ طوله أحد عشر مترا وسبعين سنتيمترا[١] وعرضها يبلغ تقريبا النصف.

---

(١) حوالي ٦ قامات.

إن التمثال وقاعدته مصنوعان بالكامل من جرانيت أسوان الوردي الجميل فالمادة المصنوع منها التمثال مصقولة بصورة رائعة لا نتوقع وجودها في مثل هذه المساحة الكبيرة وفوق صخرة بهذه الصلابة .

ووفقا للنسب التي نتجت عن القياسات التي ذكرناها فإنه من الواقعي أن يبلغ ارتفاع هذا التمثال الجالس ١٧ متراً ونصف [١] وذلك من قمة الرأس حتى أخمص القدم .

ويزن التمثال أكثر من مليوني ليبرة[٢].

فأين لنا أن نجد عملا يدل على الذوق المصري العاشق لكل ما هو عظيم الشعور المتأصل بتحدي جميع الصعوبات ؟

ونحن لا نستطيع أن نحدد حقيقة أكثر الأشياء إثارة للدهشة فهل هو صبرهم على تشكيل حجر بهذه الضخامة على هيئة تمثال ثقله بمثل هذه الطريقة المثالية أم الفن الرائع والوسائل الرائعة التي استخدموها لنقل مثل هذه الكتل الضخمة .

شاهدنا آثار قطع أحجار هذا التمثال في محاجر أسوان[٣] ويقع الآن علي مسافة ٤٥ فرسخاً من المكان الذي يجلب منه . كان هناك صعوبة لمعرفة إمكانية نقله، إذا كان النهر في الوقت الذي ينشر فيه الخصوبة في جميع سهول مصر، إلا أنه أعاق المصريين في هذا العمل الجريء .

فنرى في الواقع أنه لنقل هذه الكتلة قاموا بسحبها بواسطة ملف على طريق موحد ومرسوم خلال المسافة القصيرة التي تفصل عن النيل أو عن قناة محولة عمدا من النهر.

وفي هذه الحالة تم وضع طوف محمل بوزن مساو على الأقل لوزن التمثال الموضوع بالعرض في القناة .

---

(١) خمس وأربعون قدما تقريبا.

(٢) يحتوي هذا التمثال علي ٤١٢ مترا مكعب أي ما يوازي ١١٩٦٥ قدم مكعبة مما ينتج عنه وزن. يساوي ٢٢٢٥٥١٠ ليبرة (ليبرة ٥٠٠ جرام) أي ١٨٦ ليبرة لوزن قدم مكعبة من الجرانيت.

(٣) انظر وصف اسوان للسيد جومار الفصل الثاني.

وبتفريغ هذا الطوف تدريجيا ارتفع التمثال شيئا فشيئا فوق منسوب الماء حتى أمكن رفع هذه الكتلة بسهولة .

وبطريقة مشابهة وفقا لما ذكره بلليني تم في عهد بطليموس فيلادلفوس نقل مسلة تبلغ ثمانين ذراعا كان نكتانيو قد نحتها فى منطقة أسوان .

ثم اندفع التمثال الموضوع على الطوف فوق ماء النيل في وقت ارتفاع منسوب المياه . ويمكن أن تكون هذه العملية استغرقت سنوات للانتهاء من نقل التمثال لأن مثابرة المصريين وقراراتهم الحازمة التي لا يمكن الرجوع عنها و لا تعطى أي مجال للتراخى أو التراجع أمام الصعاب التي كان من الممكن أن يواجهوها بمرور الوقت .

وقد تم وضع التمثال الذي وصل عن طريق النهر إلى ارتفاع المكان المخصص له في قناة محولة من النيل حتى المكان الذي وضع فيه .

ولا يوجد ما يشير إلى الوسائل التي استخدمها المصريون لرفع وتحريك هذه الكتل الضخمة كيفما شاءوا من أماكن بعيدة .

إذاً فمن البديهي أن نعتقد أن هذه الطرق قد وفرتها لهم آلات متطورة ولكنهم لم يشيروا إليها في أي من آثارهم وبالتالي لا سبيل أن نعرف سوى النتائج المذهلة .

إن الطرق المستخدمة حديثا لنقل المسلات الشهيرة المنقولة من مصر التي لا تزال حتى الآن من أجمل الأشياء التي تزين روما تعطى صورة ناقصة عما استخدمه المصريون القدماء حيث إن هؤلاء المصريين قد استخدموا بكل تأكيد القوى والاقتصاد والادخار فكل هذه العوامل جاءت نتيجة خبره طويلة وتعود مستمر على تحريك مثل هذه الكتل .

حتى أنه يمكننا أن نعتقد بشيء من الواقعية أنهم كانوا يبحثون عن نقاط ارتكاز ليست بواسطة سقالات خشبية حيث كان صنعها مستحيل نظرا لندرة الخشب بمصر وأيضا لأنها لا تستطيع أن توفر مقاومة كافية ولذلك فكان من المرجح أنهم يعدون إنشاءات صلبة من مواد قوية يستخدمونها ثم يهدمونها بعد إقامة المباني .

إن الأبعاد الكبيرة للتمثال التي ذكرناها توحي بأنه قد تم نقله إلى المكان الذي عثر فيه على البقايا قبل أن يتم الانتهاء منه تماما .

ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفناء الأول هو الأخير في إنشائه، وقد أشرنا من قبل ولأكثر من مرة إلى سناء الأجزاء المختلفة التي تمثل المعابد المصرية[١].

فمن الأرجح أن المعماريين بعد أن وضعوا تصميم البناء ككل لم قاموا بتنفيذ جزء يتلوه الجزء الآخر تدريجيا فقد بدءوا بالقطع المركزية الأصفر حجما الهامة ثم بعد ذلك اهتموا بالأجزاء التي تحيط بها ، وبالاقتراب أكثر فأكثر وصلوا حتى قاعات المبنى .

وهذه على الأقل هي الفكرة التي تولدت بالنظر إلى لوحات هذا الكتاب .

ومن الصعب وسط مجموعة الأشياء المتميزة التي نراها في منطقة آثار مدينة طيبة أن يلاحظ رحالة جميع الأشياء الموجودة وهذا ما حدث بالفعل مع كل منا فكتب البعض في يومياتهم ملاحظات لم يدركها الآخرون في الوقت الذي طرح فيه الآخرون موضوعات وأشياء للبحث لم تخطر ببال الجماعة الأولي .

ولمنح نظرة شاملة قدر الإمكان للقارئ حول وصف البقايا الأثرية كان علينا أن نركز وأن نتبادل الملاحظات التي تتعلق بالنقاط التي نعرضها ،وهذا هو السبيل الذي اخترناه الذي قادنا دائما إلى نتائج أكثر تأكيدا .

وهكذا لاحظ[٢] أحد زملائنا أنه في منطقة قصر ممنون يوجد أربعة تماثيل ضخمة من الجرانيت . وقد اعتقدنا بعد أن رأينا بأنفسنا العديد من البقايا أنه يوجد بالقرب من التمثال الكبير وبالقرب من حائط الجزء الداخلي[٣] أحد التماثيل من الجرانيت التي لاحظها زميلنا وسوف نرى لاحقا أين وضعت الأخري.

---

(١) انظر ما ذكرناه في هذا الموضوع في وصف الكرنك الجزء الثالث من المبحث الثامن من هذا الفصل

(٢) السيد جومار مذكراته.

(٣) انضر المسقط الأفقي، لوحة ٣٣ شكل ١، ٣ المجلد الثاني.

(٤) انظر الجزء الثاني من هذا القسم

(٥) يمكن للقارئ أن يراجع ما أوردناه بخصوص هذا الموضوع في وصف مدينة هابو المبحث الأول.

هذا هو الجزء الأول من القصر والذي أطلق عليه اليونانيون كما سنرى في هذا الجزء اسم الفناء[٤] ترجع هذه التسمية إلى استخدام الاسم وليس لأصله[٥].

إن الجدار الداخلي الفناء به باب غاية في الروعة يؤدى إلى صالة بالمعنى الصحيح.

ويكاد الجزء الذي يقع جهة الجنوب أن يكون مهدما تماما. أما الجزء الذي يقع جهة الشمال فلا يزال قائما كما أنه لا يمثل داخل الفناء سوى شكل متهدم وقد دمر نصف سمك الحائط فلم نعد نرى سوى أحجار منزوعة بصورة متباينة في البروز المرتبط بواجهة الجدار التي لم يعد لها أي أثر .

ويمثل هذا الحائط الذي يمكن التعرف عليه بسهولة من خلال ميل جانبيه جزءا من الصرح الذي يشبه الصرح الأول ولكن يقل عنه في السمك والارتفاع.

وإذا دخلنا في الصالة نجد أربع دعامات أمام الجزء الذي لا يزال قائما من الصرح هذا هو ما تبقى من الرواق الذي لايزال سقفه .

وكان هناك رواق جانبي مكون كاملاً من صفين من الأعمدة التي لم يعد شيء قائما منها سوى الأساس.

ونجد رواقاً آخر قبل الحائط الخلفي مماثلة للغرفة الأولي فيما عدا أنه يوجد مكان الصف الأول من الأعمدة دعامات مماثلة تماما ومتلائمة مع الدعامات الموجودة في الجهة المقابلة؛ لأن المسافة التي تفصل هذه الدعامات وجد أنها مغلقة بحوائط مرتفعة نسبيا ولكننا لم نجد سوى بعض البقايا.

إن جميع الآثار و البقايا التي تحدثنا عنها التي لا يزال هناك أثر واضح لها وأيضا أجزاء كاملة توجد في الشمال وتتكرر بالتأكيد في الجنوب ولكن لا يوجد منها شيء الآن.

إذا فيجب لكي نكون فكرة دقيقة عن جميع هذه المباني أن نعرف أن هذه الآثار تكون صالة جميلة وواسعة من الأعمدة شبه مربعة ويبلغ طولها ٤٤ مترا وعرضها ٥٢ متراً ومزينة بأروقة مكون جزؤها الشرقي من صف واحد من الدعامات . أما الجزء الشمالي و الجنوبي فيتكون من صف مزدوج من الأعمدة وفي الغرب نرى أعمدة ودعامات.

وتشبه هذه الصالة صالة مدينة هابو[١] التي تحدثنا عنها باستفاضة وترتدى التماثيل التي تستند إلى الدعائم رداءً طويلاً ومستقيماً يصل إلى القدم . وترتفع هذه التماثيل فوق قاعدة مزدوجة المذبة والصولجان . وعلى الجهة الأمامية من الرداء مكتوب سطر من الكتابة الهيروغليفية تمتد من أسفل الصدر وحتى القدم.

وتختلف هذه الأشكال في مدى تهشمها ؛ فالبعض لا يزال محتفظا بالرأس والقطع المكسورة التي نجدها على الأرض دلت على شكل التيجان ويبلغ ارتفاعها تسعة أمتار ونصفاً[٢] و الواجهة التي تستند عليها مغطاة من جميع الأوجه بصورة خيالية تحدها سطور من الهيروغليفية . ونجد فيها القرابين التي تقدم للآلهة التي تهيمن على الزراعة مثل حريوقراط المحاط بمحاصيل زراعية وإيزيس التي يضع علي رأسها قرصًا محاطًا بقرون ثور .

وأول هذه الآلهة يمسك في يده المذبة والصولجان . ويقدم الكهنة لها الزهور و الفاكهة المغطاة بالخمر أو يحرقون أمامها البخور في نوع من الأواني ذات المقبض الطويل ونرى العارضة المرتكزة على الدعامات مزينة بكتابات من الهيروغليفية و الكورنيش الذي يوجد أعلاها مزين بالتبادل بخراطيش وحذوذ .

إن أعمدة الأروقة الجانبية و الداخلية لها تاج على شكل برعم اللوتس المقطوع. وجزؤه العلوي مزين بالثعابين والخراطيش .

ويبدو الجزء العلوي من جزع العمود كعمود مركب من سيقان النباتات مربوط بواسطة خمس أربطة أو دوائر.

ونرى أيضا على بعض الأعمدة بقايا نقش يمثل قربانًا للآلهة وتفصل اللوحات شرائط دائرية من الكتابة الهيروغليفية وتنتهي الأعمدة بقوس محدب ومزين بأشكال من المثلثات الموضوعة بعضها فوق بعض .

ويوجد في المسافات التي تفصل بينها سطور هيروغليفية.

---

(١) انظر وصف مدينة هابو المبحث الأول

(٢) تسع وعشرين قدما وبوصتان ووعشرة خطوط.

وترتفع الأعمدة فوق قواعد أسطوانية ذات ارتفاع ضئيل ويأخذ حرفها العلوي الشكل الدائري . وإذا اعتبرنا الوحدة مساوية لنصف القطر العلوي للعمود نجد أن التاج يبلغ اثنين من الوحدة والعمود ثمانية ونصفاً من الوحدة ، أما الشكل المكعب الموضوع فوق التاج وله عارضة تحمل الكورنيش ويختلف مستوى قواعد أعمدة فناء الواجهة عن بعضها فهي ترتفع فوق أشكال من الدرجات تم العثور عليها عند التنقيب .

ولم نر مثيلاً لهما في أي مكان آخر بالرغم من أنه من المؤكد وجود شبيه لها في الكثير من الآثار المصرية الأخرى [1].

ويبدو أن المعماريين كان لهم رأي فيها ليكون لها تأثير كبير .وبلا شك لا يمكن أن يكون هناك أهم من هذه الدرجات التي كان علينا المرور بها قبل الوصول لوسط الأثر حيث وجدنا روعة الفن وغموض الدين بدرجة تثير الاهتمام والفضول.

إن أثر هذه الرؤية التي نتجت عن هذه الدقة والتنظيم قد زاد مع النقص التدريجي في ارتفاع وعرض أبواب الغرف المتتالية للمبنى بدءا من المدخل وحتى خلفية الحجرات التي توجد آخر المبنى .

إن الشكل الأول الموجود في اللوحة ٢٧ يُعطى بدقة حالة الصالة الراهنة حيث يعد جزء كبير منها مهدم كما أوضحنا.

ونرى في الجنوب بقايا تمثال رائع. ورأس التمثال المصنوعة من الجرانيت الوردي تمثل أكثر جزءًا باقيا على حالته في حين أن باقي الجسم الذي فصلت عنه الرأس من الجرانيت الأسود ونجد هذه الأشكال العارضة من الجرانيت منتشرة في

منطقة أسوان . وها هي قياسات جميع أجزاء الأشكال .

---

(١) لقد أشرنا الي الذي في وصف آثار أدفو، وقمنا باستمالها في اللوحات انظر اللوحة ٥٠، شكلي ١، ٢ المجلد الأول، من لوحات العصور القديمة.

هذه الرأس الضخمة	سنتميتر	بوصة	خط
من الرأس حتى طرف غطاء الرأس على الجبهة.		(-١٥)	٤٠,٦٠
من أعلى التاج حتى أسفل الحاجب .	٥٦,٨٤	(ـ ٢١)	
عرض الوجه	٩٧,٥٤	(٢٦ ـ)	
طول الأنف حتى خط الحاجب	٣١,٣٠	(٥ ١١)	
طول الأنف فـــقط	٢٤,٣٦	(١٠ ٨)	
عرض الأنف	٢١,٣٦	(٦ ٦)	
طـول الـعـين	١٦,٣٥	(٧ ١١)	
طول الأذن	٣١,٤٨	(١١ ٧)	
طول الفم	٢٩,٧٧	(٨ ٢)	
من أسفل الأنف حتى الذقن	٢٢,٥٠	(٣ ٣)	
سمك الشفاه	٨,٧٩	(٣ ١٢)	
طول الرقبة			

إن الجـزء الأعلى لجسم التمـثال يمثل شابا عريض الصدر ذقنه مجمعة في ضفيـرة واحدة متصلة بالذقن . ويبـدو على هذا الوجه الهدوء المليء بالنعمة والهيئة السعيدة التي تتمتع بالجاذبية أكثر من الجمال .

إن أركان الفم المرفوعة قليلا في اتجاه العين يبدو عليها الابتسامة فلا يمكن أن تمثل هيئة إله في شكل أكثر ألفة واحترامًا . وربما يكون خط الحاجب غير محايد تماما لمقلة العين.

وربما يكون طرف الأنف مستدير أكثر من اللازم والأذن مرفوعة قليلا كما في جميع التماثيل المصرية . ولكن هذه العيوب الطفيفة لا تقلل من مكانة التمثال وأن يعد أحد أهم التماثيل من حيث القيمة . فالتنفيذ يبدو رائعا حتى إننا نشعر بأنه خرج من أيدي اليونانيين في أزهـي عصور الفن؛ إذ لم يحمل بوضوح بصمة

الذوق المصري الذي لم يستطع اليونانيون تقليده بدقة ومن المستحيل عدم الاعتراف بهذا الفن لمجرد اعتيادنا على ملاحظة الآثار المصرية القديمة .

ويمكننا أن نحكم وفقا لما تبقى من هذا التمثال أن طوله يصل إلى سبعة أمتار أو سبعة أمتار ونصف تقريبا .[١] ونرى على مسافة قريبة من الرأس التي تحدثنا عنها رأسا أخرى لا تقل عن الأولى في الأهمية وجذب انتباه الرحالة.

فنسبها تقل عن نسب الأولى وهى كلها من الجرانيت الأسود حيث تم تنفيذها بعناية شديدة وفن متميز . وتتعدد ألوان بقايا الجرانيت القريبة من هذه المنطقة بالرغم من أنها كانت تمثل أجزاء من نفس القطعة ، وعلى مسافة ليست ببعيدة نرى جهة الشرق الكرسي ونصف حجم التمثال الذي كان جالسا على الكرسي وللانتهاء من الوصف التفصيلي للصالة الرائعة التي تضم هذه الأعمال الفنية المتميزة من الفن المصري يتبقى لنا أن نتحدث عن النقوش التي لا تزال موجودة تزين الجدران الباقية .

عند دخولنا نجد لوحة يمينا على الواجهة . تمثل معارك[٢] ويبدو المشهد أنه يمثل غزوا . وقفنا أمام هذه اللوحة نرى على أعلى يسار الحائط نهرا يتدفق مغطيا كل المساحة السفلي للحائط مرورا بالعديد من الأنحناءات وتم تحديد هوية النهر من خلال الخطوط المتموجة التي لا يزال يظهر في بعض أجزاء منها آثار اللون الأزرق التي تم تلوينها بها قديما .

ويحيط النهر قلعة كانت موقعا لكل هذه الأحداث على ضفتي النهر وقد عبر سكان القلعة النهر من قبل للتصدي للعدو. حيث نراهم يتواترون بعرباتهم . وتحمل كل عربة ثلاثة محاربين يرتدون زيا طويلا .

ويقود المحارب الذي يقف في الوسط الخيول والمحاربان الآخران على جانبيه يستعد الأول ليجهز على العدو والآخر يحمل درعًا ليحتمي به.ويحمى به زملاءه في الحرب ويسهل تمييزهم بسهولة عن المصريين عن طريق ذقونهم الطويلة وشكل عرباتهم ودروعهم .

---

(١) ٢٢ : ٢٣ قدما

(٢) لم نجد الوقت لرسم هذا النقش الشيق.

ونجد أن بعض المصريين مشاه والبعض الآخر علي عربات . ويقود الملك الجيش كله الذي ينقسم إلى فيالق ونرى علي رأسها الأبطال ذوى القامات الكبيرة. ويقتلون كل من يعترض طريقهم ويطأون بأقدامهم الموتى والجرحى .

ويحملون جميع سهامهم في ثلاث أو أربع كنانات فقط.

ونرى أيضا الأعداء المصابين ممدين على عرباتهم التي تهيج خيولها بسبب السهام التي أصيبوا بها .

ويحاول الكثير منهم عبور النهر مرة أخرى ولكنهم يغرقون فيه .

ونرى على ضفتي النهر - حيث يشتد التلاحم - جنودا متلاحمة وآخرين يدفعهم الأعداء و لينقلبوا في النهر .

ويحاول البعض الهرب بالسباحة أما الموتى فيحملهم التيار .

ويقفز المنتصرون في النهر ليتعقبوا الفارين ويحاول بعض المحاصرين مخاطبة المنتصرين أو على الأقل هذا ما ندركه عندما نرى عند أحد هؤلاء المحاصرين بعض الكتابة الهيروغليفية . وهو الجزء الوحيد الذي صادفتنا فيه الكتابة وسط هذا التلاحم .

ويقف المحاصرون في صف أمام الحصن وهم مسلحون برماح ويمسك الأول بخنجر . ونرى أيضا العديد منهم بدون أسلحة يبدو أنهم جاءوا للإدلاء بشهادتهم ويتجنب البعض هذا المشهد ويهربون بأقصى سرعة.

وعلى يسار المشاهد وفي طرف الحائط نجد ضمن جماعة من المصريين فرسان انقلبوا من فوق خيولهم الهائجة .

ولا تبدو علاقة بين عُدة هذه الخيول والعدة التي يستخدمها العرب والمصريون حاليا وأثناء الاشتباك نلاحظ كميات كبيرة من الدروع التي تأخذ شكل الاسطوانات المقوسة من الجوانب . هذه الدروع هي دروع المحاربين من أعداء المصريين كما أشرنا من قبل .

وفي أسفل النهر وعلى مساحة عرض الحائط يوجد جيش من المشاة الذين يحملون دروعهم التي تأخذ شكل الاسطوانات ويدعم هذا الجيش عربات تتقدم على جبهتين لتحمى الجوانب .

وتعد المعركة التي وصفناها أحد أبرز وأعجب المعارك التي رأيناها على آثار طيبة؛ فهي تحمل تفاصيل دقيقة غير مبالغ فيها ويمكن بسهولة إدراك الحدث الأساسي حيث ندرك من الوهلة الأولي أن المحاصرين قاموا بقلب عربات تدعمها جماعات من المشاة في اتجاه العدو وذلك لابعاد العدو عن حصنهم .

ولن نذكر أي الأنظمة اتبع في تنفيذ هذه النقوش حيث لم يتبع في هذه العملية أي قواعد للرؤية أو الرسم إلا أن تكوينها يتسم بالبساطة والحرارة في التعبير. حيث تم التعبير عن الحدث الرئيسي بوضوح .

كما تثير جميع التفاصيل الدقيقة إعجاب المشاهد ودهشته .

ويعد المصريون هم الوحيدون الذين ربطوا بين النقش ومثل هذه الموضوعات الهامة التي تتعلق بالتاريخ . وربما يقوم فنانونا في محاولة لتقليدهم بتعديل بعض الوسائل ليجدوا وسيلة لتمثيل مثل هذه الأحداث التاريخية على جدران الآثار التي دوما ما نراها ملساء أو تغطيها بعض الزينة التي لا تثير الذهن .

إذاً فيمكن أن ننافس في النحت الرسم لنحصل في النهاية على ميزة نقل الأحداث التاريخية على الرخام والحجر الذي يصمد أمام أضرار السنين أكثر من اللوحات والألوان .

ولن ننتهي من هذا الحديث دون أن نشير إلى روعة العربات المصرية في الإنشاء وكيف أنها تفوق عربات اليونانيين التي دوما ما تم الإشادة بها وهي التي ما نزال نحاكيها حتى اليوم في الاحتفالات العامة والأعياد . وتوضح لنا اللوحة رقم ٣٢ ذلك(١) حيث تمدنا بأربعة أشكال .

وتبرز زينة هذه العربات اختلافات تميز بلا شك الأشخاص ومدى أهميتهم فالعربات البسيطة لا تمثل سوى صندوقًا لقطعه جميلة معلق على جوانبه كنانات الأسهم .

أما أجمل العربات وهي عربات زعماء الحرب والملوك فلها و الصندوق محاط بنفس هذه الكنانات ولكن بعدد أكبر ومزينة أكثر ونرى أيضا نمورًا في طريقها إلى الانقضاض على الفريسة ترمز هنا بلا شك إلى قوة وشجاعة الأبطال .

---

(١) هذه اللوحة في المجلد الثاني، الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥

إن دقة إنشاء هذه الصناديق[١] تجعلنا نعتقد أنها من المعدن وهي دائرية الشكل وتمثل تقريبا نفس شكل بعض العربات التي نستخدمها حاليا .

ونرى الاختلاف الطفيف في المقدمة التي تنتهي رأسيا وكذلك الصندوق المفتوح من الخلف . ويرتكز أحيانا وسط الصندوق أو غالبا طرفه الخلفي مباشرة على المحور المعدني .

وتكثر بأطراف المحور الثغرات التي يدخل فيها قطعة من المعدن لسد هذه الثغرة لإيقاف الحركة لتجنب تفرق العجلات .

وعادة ما يكون للعجلات أربع امتدادات معدنية على شكل شعاع وبسبب سمكها الصغير نعتقد إنها من المعدن كما هو الحال بالنسبة لإطار العجلات ويجب أن يكون للإطارات عرض معين الذي يحول العيب في المنظور دون رؤيته في النقش مما كان ضروريا لمنع دخولها في الأرض التي تسير عليها .

ونرى في طرف مجر العربة سلسلة ينتهي بأنواع من الحلقات التي تربطها بالعُدة.

وتمثل اللوحة ٣٢ عربة صغيرة مغطاة[٢] تشبه المسعر الذي يستخدم حاليا في الجيش وهو مخصص للذخيرة .

ويوجد عارضة بالقرب من مجر العربة . وتشير هذه العارضة وشكل طرف مجر العجلة إلى أن أنواع من هذه العربات كان يجرها الرجال .

ونري جزءا من حائط الخلفية مهدما . أما أكثر الأجزاء التي لا تزال قائمة فهو الجزء الموجود يسارا[٣]

ونلاحظ فيها العديد من الأشكال المنقوشة من بينها شكل حاشي يرتدي تاج رمزي ويجلس على نوع الآنية في وجود ثلاثة أشخاص جالسين ذقونهم مجمعة في ضفيرة واحدة ومنحنية للأمام . ويبدو هذا الشكل يتلقى ضربة عصا نراها في يد أشخاص تأخذ رؤوسهم شكل أبي منجل وهو يمثل تحوت بالنسبة للمصريين .

---

(١) انظر اللوحة ٣٢، المجلد الثاني، الاشكال من ١ : ٥

(٢) نفسه، شكل ٢

(٣) انظر اللوحة ٢٧، المجلد الثاني، وشرح هذه اللوحة.

في الجزء العلوي من هذه العصا يوجد نوع من آلات القذف[١] نلاحظ عليه الكثير من الكتابة الهيروغليفية وأشكال الآلهة .

ويبدو الشكل الأول وهو يمد يده اليمنى كما لو كان يهب لحماية الشخص الذي يقف أمامه في توسل . والشكل الثانى يبسط يده اليسرى على الأول . والثالث يحمل اسطوانة على رأسه وشعره ساقط على كتفه ويمسك في يده بالعديد من الآلات الزراعية . وعلى مسافة منهم يوجد شخص له رأس أبيس يكتب على عمود . وعلى نفس الحائط يوجد ثلاثة أشكال متشابكة الأيدي . الأول له رأس صقر ويحمل علامة الحياة ويضعه على فم الشخص الموجود في الوسط . وفوق يوجد الإله حربوقراط الموضوع أمام مذبح يوجد به ثلاث حبات من الفاكهة وكاهن يحرق البخور أمام المذبح وعلى مسافة يوجد نحت آخر لشخص يقدم القرابين لإله يدعى نحوت[٢] ويرتدي رداءًا طويلاً وموحد اللون تمر من خلاله القبضتان إلى مستوى البطن .

ويمسك الإله الصولجان والمذبة . وثلاث علامات حياة ويفتح في هذا الحائط ثلاثة أبواب؛ الأوسط منها كبير ومرتفع أما الاثنان الآخران فأصغر حجما وكلها مصنوعة من الجرانيت الأسود وتفتح هذه الأبواب الثلاثة صالة كبيرة مهدمة حاليا حيث إنه لم يعد هناك أثر لحوائطها الجانبية ، أما أسقفها فكانت مدعمة بستين عمودا موجودة على شكل عشرة صفوف طوليا وستة عرضيا[٣].

إلا أنه لم يعد قائما منها سوى أربعة صفوف كاملة وبعض الأعمدة هنا وهناك وعلى ارتفاعات مختلفة من الأرض .

واختفي الجزء الباقي تماما أو في بعض الأحيان ظل الأساس فقط موجودا ويمكن اعتبار هذه الصالة الواسعة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء واضحة الجزء الأوسط الذي يرتفع عن الجزئيين الآخرين له سقف يدعمه أربعة صفوف من الأعمدة بنسب مختلفة من حيث القطر ، أما الأعمدة الداخلية للجزء الأوسط

---

(١) نجد في اللوحتين ٢٢ شكل ٢و ٢٣ شكل١، المجلد الأول، عصر مشابهة.

(٢) في اللوحتين ٩٥، شكل١، المجلد الأول، و٣٢ شكل ٤، المجلد الثانى اشكال مشابهة.

(٣) انظر اللوحة ٢٧، شكل ١، المجلد الثاني.

فهي الأكبر حيث يبلغ قطر الجزء السفلي مترين. أما الطول الكلى متضمنا القاعدة وتاج العمود فيبلغ ١١ مترا . فإذا اعتبرنا مقياس التناسب مساويا لنصف القطر العلوي نجد أن جذع العمود يبلغ ١٠ وحدات ونصفاً ، والتاج أقل من وحدتين .

ويعد هذا التاج عريض ، فبروزه على العمود مجردا يبلغ وحدة ونصف ويأخذ شكل زهرة اللوتس المتفتحة .

أما الجزء السفلي منه فتزينه أشكال مثلثات منحنية الأضلاع موضوعة بعضها فوق بعض ومزروع عليها أزهار وبراعم زهرة اللوتس بسوقها ومن مكان لآخر نجد أعلى هذه الزهور وخراطيش ومنقوش أعلى جذع العمود خمس حلقات دائرية يبدو وكأنها تحمل ثعابين خراطيش هيروغليفيةُ .

وكان كل هذا النقش ملونا في الماضي وما بقي من هذه الألوان يبدو زاهيا ويعطى فكرة جيدة عن حيوية الألوان التي استخدمها قدماء المصريين ويأخذ الجذع غالبا الشكل المخروطي وينتهي بمنحنى محدب حيث يتساوى القطر السفلي مع القطر العلوي .

وهي مزينة بنفس الأشكال التي وصفناها سابقا في أعمدة الواجهة؛ لأن نطاق العمود المتناسق يبدو غريبا للوهلة الأولي ولكن ينتهي الأمر بالمشاهد إلى الإعجاب عندما يدرك أن هذا هو نتيجة تقليد أشياء طبيمية . فمن يشك للحظة أننا أردنا تقليد زهرة اللوتس بصورة دقيقة ؟

فجذع العمود هو الساق والتاج هو الزهرة . بالإضافة إلى ذلك؛ فإن الجزء السفلي من العمود يبدو لنا ممثلا تماما للجزء السفلي لزهرة اللوتس وللنباتات عامة(١).

ونلاحظ هذا المنحنى المحدب الذي ينتهي به العمود خاصة عند بداية نمو الساق النباتات البصلية .

---

(١) انظر اللوحتين ٦، ٧ من لوحات النبات.

(٢) نفسه.

في حين تمثل المثلثات المنحنية الأضلاع الموضوعة بعضها فوق بعض هذه الأنواع من ثمار الجرب التي يطلق عليها علماء الطبيعة اسم جين والتي تصاحب دائما نمو الساق[٢] فها هو أثر قديم يحمل خاصة بصمه الماضي القديم وينقلنا إلى عالم قريب إلى زمن التقليد ويمكن فيه إدراك هذه الملاحظات .

وتجدر الإشارة أيضا إلى أنه يعد المبنى المصري القديم الوحيد الذي يبرز قواعد أغلب الأعمدة التى تم إخراجها من تحت الأنقاض بالكامل .

وقد ساعد ذلك على الأخص أن قصر ممنون يوجد عند سفح السلسلة الليبية .

وفي آثار أخرى لم يتناقص بروز الأعمدة ونجد المثلثات الموضوعة بعضها داخل البعض مستقيمة الشكل كان من الصعب في البداية معرفة التقليد الذي كان يهدف إليه المصريون القدماء . ولكن بتتبع الأثر اعتبرنا الأعمدة على الحالة التي شاهدناها عليها في قصر ممنون .

وقد بدأنا ندرك الحقيقة بسبب نفس هذه المثلثات التي وجدناها كثيرا في النحت الموجود في الجزء السفلي من الجدران وتعد هذه ملاحظة عامة أن هذا النظام القائم على نمو ساق النباتات يوجد في جميع الأجزاء السفلية سواء كانت في شقوق الجدران أو الأعمدة أو حتى بعض الأجزاء المعمارية التي تم دراستها على حدة مثل التاج .

والأثر الذي يعد محل دراستنا بالإضافة إلى الجزء الأكبر من آثار مصر العليا يعطينا أمثلة متعددة عن التفوق والمهارة الفنية وفضلا عن ذلك فإن اليونانيين لم يكن لديهم رأي مختلف عن رأينا حول تقليد إنتاج الطبيعة في العمارة المصرية . يقول هيرودوت[١] في حديثه عن أعمدة معبد سايس أنه على نحو مؤكد أن هذه الأعمدة كان لها شكل النخيل أي هذه الشجرة المحلية التي تنمو بكثرة في جميع أنحاء مصر .

---

(١) هيرودوت التاريخ، ، الكتاب الثاني، المقطع ١٦٩، ص ١٥٦، طبعة ١٦١٨.

إن الأعمدة التي تحدثنا عنها للتو ترتفع على قواعد أسطوانية كبيرة حرفها العلوي مستدير .

ويقل ارتفاع باقي أعمدة الجزء الوسطى حيث يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار ونصفاً متضمنة القاعدة .

ويبلغ قطرها متراً وثمانية وسبعين سنتيمترا في أكبر جزء فيها وتاج الأعمدة يأخذ شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة في الجزء العلوي هي مزينة بخراطيش وثمابين .

أما بالنسبة لأعلى جذع الأعمدة فهو مزين بأفاريز دائرية تحته سوق نباتات أما الجزء الباقي وحتى البروز، فمزين بلوحات هيروغليفية ممثلة مشهد تقديم القرابين للآلهة .

والبروز مزين بنفس طريقة أعمدة الصفوف[١] إذا اعتبرنا مقياس التناسب نصف القطر العلوي نجد أن الجذع يبلغ ٩ وحدات ونصفاً والتاج اثنين وربع وحدة .

وهذه الأعمدة مكللة بعتب وكورنيش يرتفع فوقه حائط متوسط الارتفاع أى أنه يصل إلى سقف الجزء المتوسط بين الأعمدة .

وتم عمل فتحات مستطيلة فيه تنشر جوًا هادئًا وغامضًا في كل الغرفة وهو جو ملائم للأثر.

ويشكل هذا الحائط في الخارج نوعا من طبقة السطح مكلل بشريط وكورنيش يضم الجزئين الأخرين[٢] من صالة أعمدة براعم اللوتس المقطوعة، والمماثلة للأعمدة التي ذكرناها من قبل . و هذه الأعمدة يعلوها طبلية وعتب ترتكز عليه أحجار السقف .

وينتج عن هذا الوضع أن يزيد ارتفاع أسطح الجزء الأوسط للغرفة عن أسطح الجزئيين الآخرين بحوالي مترين .

---

(١) نحن نستخدم هذه الكلمة لنوضح الفرق في ضخامة الأعمدة فقط.

(٢) سوف نري في الجزء الثاني علي أي أساس جاءت كلمة بهو الاعمدة التي نتحدث عنها هنا.

ويبلغ ارتفاع أحجار سقف الجزء الموجود بين الأعمدة ستة أمتار وثلثاً . ويبلغ عرضها مترين وسمكها ستة وخمسين سنتيمتراً .

أما بالنسبة لأحجار سقف الأجزاء الأخرى للأعمدة فلا يقل طولها عن خمسة أمتار. ولم يتم تزيين أي من الأسقف باستثناء الجزء الأوسط .

أما باقي صالة الأعمدة فمزين بالعديد من النقوش الملونة التي لا تزال ألوانها زاهية ولامعة حتى الآن .

إن توزيع هذه الصالة منتظم تماما مثل بهو الأعمدة الكبير بمعبد الكرنك[١] وبالطبع كان لها هدف مماثل.

إن الحائط الأول الموجود على اليسار- الذي ذكرنا أنه أكثر الأجزاء صمودا - مزين بنقش ذى أهمية كبيرة . فنرى فيه حصار مدينة يتم التسلق على أحد حصونها . ونرى جزء من هذا المشهد في اللوحة ٣١[٢] ويوجد أسفل الجدران وسائل للتسلق يدعمها عسكريون و تغطيهم هذه الوسائل تماما حتى أنه لا يظهر منهم سوى الأقدام فتكون كدروع ضخمة . ويقف أسفل هذه المعدات محاربون مسلحون بخناجر ومستعدون لتتبع الذين استطاعوا التسلق حتى القمة ومهاجمتهم بضراوة .

ويقفز بعض الجنود لأعلى ليصعدوا سلما مرتكزا على الحائط يمسك به أحد المحاربين ونرى على اليسار رجلا يحمل قفة[٣] مؤن للجنود التي تحاصر الموقع .

ويحتمي الذين يصعدون السلم بدروعهم . ويبدو أنهم يمسكون بفواصل الأحجار التي يضمها سور الحصن ليحافظوا على توازنهم .

ونرى البعض وهم يرتكزون تماما على هذه الفواصل . من الصعب التوقع بأنهم يستطيعون أن يتوقفوا؛ إذا كانت القواعد متأخرة الواحدة بعد الأخرى وهذا ما لم يشير إليه أبدا الفنان المصري الذي عبر عن هذا المشهد حيث يظهر بوضوح عيب بعد المنظور فيه . وتضم القلعة أربعة طوابق .

---

(١) انظر المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٢) انظر اللوحة ٣١ شكل ١ المجلد الثاني.

(٣) القفه هي سلة كبيرة مصنوعة من جريد النخيل.

وقد تسلق الذين يحاصرون المدينة الطابق الأول الذي مازال المحاصرون يدافعون عنه ويتصدى المحاصرون بضراوة لهذا الهجوم ويلقون بالسهام من كل جانب لينالوا من العدو الذي يقع من أعلى الجدران التي استطاع أن يصل إليها بالتسلق .

وفي المنطقة العليا من القلعة يلقى أحد المدافعين بمواد مشتعلة ولا يقل هجوم العدو ضراوة حيث نرى أيضا المحاصرين وهم يسقطون من أعلى المتاريس .

وتبدو القلعة مكللة بلواء تخترقه السهام ويوجد على مكان مرتفع ونرى على اليسار الباب الذي يوصل إليه ويبدو هذا الباب مغلقا بإحكام . ويبدو نظام بناء هذه القلعة مقاما على هيئة مجموعة من الأبراج المربعة متصلة بعضها وبعض .

حتى أن البرج الموجود بالوسط يجب أن ينظر إليه على أنه محاط بأربعة أسوار يجب تسلقهم بالتتابع حتى يتم الاستيلاء عليه . ويعلو هذه الأسوار المختلفة متاريس مثل الموجودة حتى الآن في مدينة هابوالتي تعلو قمم أسوار البرج[١] وفي النقش العجيب الذي هو محل دراستنا نجد أن شكل الدروع هو الذي يميز بدقة المحاربين . فالجزء العلوي من دروع المهاجمين يأخذ الشكل الدائري أما دروع المحاصرين فهي مستديرة وأحيانا مجوفة من الجوانب وتأخذ أيضا الشكل المستطيل والنوع الأول[٢] يميز المصريين الذين لا يختلف زيهم عن زي أعدائهم.

وفي أسفل القلعة نرى رماة السهام يطلقون سهامهم على الجنود الذين يدافعون عن القلعة وبالقرب من هذا الجزء يجهز على العدو بطل مصري ذو قامة شامخة ويقود عربته مانعاً الأعداء الذين يأتون لنجدة المحاصرين ، ويجبرهم على الفرار في تشتت. ونراه والقوس في يده يرمى السهام التي لا تزال واضحة في أجسام العدو ويعود المحاصرون من جانب البطل رافعين أيديهم كما لو كانوا يطلبون الرحمة . أما الأعداء على العربات فيلقون بخيولهم ويهربون

---

(١) انظر اللوحة ١٥ المجلد الثاني.

(٢) انظر وصف مدينة هابو المبحث الثاني.

بأقصى سرعة لهم . والبطل على وشك الإمساك بهم قاتلا كل من يعترض طريقه .

ويبدو غير مبالٍ وغير مكترثٍ بتوسلات الضحايا الذين يتساقطون على أثر ضرباته .

وأمامه بعض رماة السهام يسحبون جنود العدو الذين يمسكون بهم من شعورهم ويقتلونهم بالخنجر أو السيوف ولا ينجو الأطفال والسيدات أيضا من القتل .

وأسفل هذا المشهد للمذبحة نجد صورا تمثل تقديم القرابين للبطل الفائز و الآلهة .

ونجد في الجزء الذي مازال باقيا في سور حائط صالة الأعمدة نقوش مثل التي نراها في كل مكان . وهي لوحات محاطة بكتابات هيروغليفية تمثل تقدمه القرابين للآلهة . وننتقل من هذا الجزء إلى صالة صغيرة لم يعد باقيا منها سوى ثماني أعمدة . أما حوائط السور فدمرت تماما؛ ولكن من السهل أن ندرك عندما نرى المكان أن الحوائط الجانبية للغرف السابقة كان من الواجب أن تمتد إلى هذا الجزء .

وكانت هذه صالة تضم على الأرجح عددًا أكبر من الأعمدة . وربما أيضا ضيقت بعض الحجرات الجانبية هذه المساحة . وجميع الأعمدة لها نفس شكل ونفس ارتفاع أعمدة الصالة . أما الجزء الأوسط من الأعمدة فيختلف قليلا عن الأعمدة السابقة . وعلى حائط الخلفية نرى على اليمين شكلين مغطين بورق شجر أخضر تمتد فروعه فوق رأسيهما حتى أقدامهما . وتحمل هذه الشجرة أنواعا من الفاكهة تمثل المحيط نفسه لهذه الخراطيش التي أطلقنا عليها اسم جعران.

ويقف أحد الأشكال أمام الآخر الذي يجلس أمامه .

يكتب هذا الشكل بعض الحروف الهيروغليفية على أحد الثمار بقلم يرتكز على عصا صلبة في يده اليسرى ويعلوها نوعا من المصابيح .

وهو أحد هيئات الشخصية ذات رأس ابيس التي تمثل بالنسبة للمصريين تحوت وخلف الشخص الجالس وعلى مسافة منه يوجد شكل آخر غير مغطى نهائيا بورق الشجر ويحمل في يده أيضا عصا مشغولة بخرطوش على أحد ثمار الفاكهة الموجودة على الشجرة .

وعند الخروج من هذه الصالة ندخل صالة أخرى لم يعد قائما لها أي جدران سوي جدار واحد ولا يزال موجودا بها ثمانية أعمدة لها نفس شكل الأعمدة السابقة ولا تحمل سوى أعتاب ، كما أن السقف يبدو مهدما تماما .

ويبدو أن قصر ممنون كان محاطا ببنايات من نوع خاص جدا من الطوب اللبن . حيث نجد أجزاء كاملة في الجزء الشمالي من هذا المبنى على مسافة تبلغ حوالي خمسين مترا . هذه الأجزاء هي عبارة عن صفين من العقود[1] الملتصقة ببعضها ببعض ويبلغ عددها حوالي عشرة أو أثنتى عشرة قبة عند سفح السلسلة الليبية وتمتد حتى نهاية الأرض المزروعة . فهي عقود كاملة وأقواس مكونة من صف واحد من الطوب موضوع ببروز . وقد تم إقامة جزء مربع علوي نرى فيه الكثير من بقايا الفخار وأيضا بعض بقايا الإنشاءات من الأحجار .

فماذا يمكن أن تكون الغاية من هذه القباب وهل هي بقايا منشآت مصرية قديمة ؟

هذه هي الأسئلة التي تطرأ على الذهن . وبعد دراسة متأنية لم نكتشف أي أثر مصري قديم أو نتوصل لتنفيذ هذه القباب أو أبعاد الخامات .

فالطوب اللبن الذي أستخدم يختلف عن الطوب الذي أستخدم في إنشاء الأسوار الأثرية القديمة[2] وفي مقابر طيبة[3] فهو عبارة عن أجزاء صغيرة ولا تحمل أي أثر لكتابات هيروغليفية .

بالإضافة إلى ذلك فإن استخدام هذا النوع من الطوب يجعلنا نشك في أن هذه الإنشاءات ليست بأثرية، بما أنه على مسافة قريبة من قصر ممنون - في الجهة المقابلة للصخور المنقورة في السلسلة الليبية - يعطينا أثراً معلوم الأصل

---

(١) انظر اللوحة ٢٤ المجلد الثاني، النقطة٣.

(٢) يبلغ طول الطوبة حوالي ثلاثين سم.

(٣) انظر وصف مقابر طيبة المبحث العاشر من هذا الفصل.

حقيقة مؤكدة ألا وهي أن قدماء المصريين لم يعرفوا أبدا فن بناء القباب[١] فمن الطبيعي أن نعتقد أن هذه الإنشاءات قد تم بناؤها في عصور أحدث وترتيبها المنتظم حول أثر، يدل على أن الذي أنشأها كان يكن احتراما لهذا الصرح الأثرى.

ومن الصعب تحديد إذا كانت هذه الإنشاءات ترجع إلى عصر الرومان عندما حكموا مصر .

إلا أن التشابه الكبير قائم بينها وبين المنازل الممثلة في المضمار الرياضي بالفسيفساء[٢] حيث يتفق جميع العلماء على رؤية مشهد حدث في مصر ويبرهن بكثير من المصداقية انها ليست إلا منازل خاصة بنيت في عصر الرومان.

وهذه النتيجة تجد تأييدا في مشابهة هذه المباني للمنازل الحالية لمدينة أسوان حيث يتم البناء حاليا مثلما كان يتم في عصر الرومان . وفي الواقع فان هذه المنازل مثل منازل فسيفساء باليسترن .

ليست سوى ممرات طويلة مقامة بالطوب اللبن ولها قبة في الوسط ومدخلها غير مغلق . فهي في مأمن من حرارة الشمس الحارقة وتترك ممراً سهلاً للهواء في هذا الجو شديد القيظ.

وقد أراد بعض الأشخاص أن يروا مقابر في هذه المباني والبعض اعتقد أنها نوع من الكهوف مقامة في عصر المسيحيين الأوائل من أجل احتفالاتهم الدينية .

ولكن يجب أن نعترف أننا لم نجد في هذه الأماكن أي علامة أو دليل يؤيد رأى أي منهم .

---

(١) انظر وصف المبني الذي له سقف علي هيئة قبة المبحث الخامس من هذا الفصل.

(٢) وفقا لرأي عام فإن باليسترن تمثل وصول الإسكندر الأكبر إلي مصر. ويبدو أن العالم القس بارتيليمي هو الأقرب للحقيقة عندما أبرز من خلال شرحه إنه المشهد الذي من شأنه نقل ذكري رحلة الإمبراطور هادريان في هذه المنطقة البعيدة بأرض الصعيد نحو صخور أسوان من الجرانيت ويري وينكلمان فيه موضوعا مقتبسا من القصص الشعرية ومقتبسا من هوميروس الذي يمثل مغارات مينيلاس وهيلين في مصر.

هذه هي بقايا قصر ممنون الذي يحمل بصفة خاصة بصمة العظمة والإبداع التي تميز آثار مصر القديمة . ولقد حكمنا على هذه الأماكن بمقارنتها بمباني أخرى لا تزال قائمة بان من الواجب أن يكون هناك أكثر من ذلك بكثير .

وأنه يمتد للأمام جهة السلسلة الليبية ولكننا سوف نرى لاحقا أن هناك أسباباً قوية وحججاً أكثر مصداقية تؤكد هذا الراي[1]. إن تناسق تصميم المبنى الذي يتميز جميعه بالخطوط الجميلة يدهشنا في البداية، ثم نعجب بعد ذلك بالأسلوب البسيط والراقي المستخدم في العمارة .

إن هواة الفن يجدون فيه تماثيل فريدة ليس فقط بسبب أحجامها العملاقة وتنفيذها الرائع ولكن أيضا بسبب حسن اختيار الخامات المصنوعة منها. ومن يبحث للتوغل داخل المصريين ير أمامه كتابا مفتوحا لإنجازات هذا الشعب .

فمعاركه الحربية نجدها من خلال هذه الآثار . ومن أجل تحديد زمنها يجب فك رموز الهيروغليفية التي نذكرها بلا شك .

إن النقوش التاريخية بعيدة عن كشف روعة وكمال الفن ولكن على العكس يبدو أنها تدل على الطفولة .

إلا إننا نستطيع أن نقول في مدح الفنانين المصريين إنه من المستحيل أن يدخل أحد مثل هذه الحركات التي أدخلوها في أعمالهم؛ فنحن في الواقع نجد صعوبة في معرفة كيف يمكن أن يجتمع في نفس المبنى تماثيل يفترض أن تقوم عليها دراسة متعمقة في فن النحت ونقوش لا تدل إلا على ميلاد الفن . ومثل هذه النتيجة لا يمكن شرحها إلا بمعرفة أين كان يجلس الفنانون المصريون أثناء تنفيذهم لهذه النقوش الدينية . وهى عقبة كانت موجودة دائما وكذا نقص الموارد التي يحتاجونها لتساعدهم في وضع عصارة خيالهم والعمل بحرية تامة كما كان الحال أثناء مناظر الحروب التي وصفناها .

---

(١) انظر الجزء الثاني من هذا القسم.

الجزء الثانى

هوية الأثر الذى وصفناه وهوية معبد رمسيس الثانى (*)

إن المبانى التى قمنا بوصفها الآن تتشابه إلى حد كبير مع أحد الآثار الموجودة بمدينة طيبة التى وصفها "ديودور الصقلى" تحت اسم "مقبرة أوسيماندياس"، والتشابه بين الأثرين كبير لدرجة دفعتنا للاهتمام بمقارنتهما بعضهما ببعض حتى نتمكن من تحديد هوية كل منهما .لقد حدثنا "ديودور" لتوه عن مقابر الملوك وحدد عددها ثم قال فيما بعد[1]: "إن ما سأتحدث عنه قد أكدته بالفعل شهادة الكهنة المصريين الذين نقلوا شهادتهم عن الكتب لكن يؤكده كذلك العديد من اليونانيين الذين زاروا مدينة طيبة إبان حكم بطليموس- لاجوس حيث كتبوا تاريخ مصر وكان من بينهم شخص يدعى "هيكاتيوس " وهذا التمهيد إنما يعرفنا بأن الوقائع التى سيرويها "ديودور" ليست نتاج ملاحظاته الشخصية. إلا أنه يمكننا أن نشك- وعلى حق- فى أن هذا المؤرخ قد زار مصر كلها وجال بكل مدنها. على أية حال، فإن كتاباته تشتمل على قدر كبير من المصداقية لأنها قائمة على مصادر قديمة جدًا وعلى أعمال وكتابات لكتاب ورحالة كبار شاهدوا

(*) مقبرة أوسيماندياس هو اسم أطلق على المعبد الجنازى للملك رمسيس الثانى ويسمى أيضًا بالرامسيوم، واسيماندياس يقصد به رمسيس الثانى. (المراجع).

(١) انظر الاستشهاد رقم ١

بأنفسهم هذه الآثار التى يتحدث عنها وكتبوا عنها منذ زمن طويل. وقد سبق "هيكاتيوس" هيرودوت وعاش فى زمن يسبق زمنه وقد كان هيرودوت نفسه أحد أقدم المؤرخين الذين عرفنا كتاباتهم. ويمكننا أن نقول بأن "هيكاتيوس" قد زار مصر بعد غزو قمبيز لمصر بوقت قليل، فلم تكن المعابد والقصور قد أصابها بعد التغيرات والتعديلات التى طرأت عليها منذ تلك الفترة، فقد قام الفرس بنهب هذه المعابد وحطموا العديد من التماثيل إلا أن كل عناصر هذه الآثار مازالت موجودة وذكرى ما حدث لها ليست ببعيدة، بحيث يمكننا أن نستحضرها أمامنا بشكلها الأولى الذى كانت عليه. ومن ناحية أخرى، إذا اعتمدنا فى ذلك على رأى "دنيس هاليكارناس" حول المؤرخين المعاصرين لـ"هيكاتيوس" فسنجد أنهم كانوا يكتفون فى كتاباتهم بذكر الأشياء المميزة التى كانت موجودة بالمعابد وهى أشياء لم يصبها أى تغيير. ومن المحتمل أن يكون "هيكاتيوس" قد اكتفى بترجمة وصف مقبرة "أوسيماندياس" إلى لغته الأصلية وهى ترجمة محفوظة فى أرشيف مدينة طيبة. وهكذا، إذا قبلنا حقيقة أن هذه الكتابات التى ينقلها لنا ديودور الصقلى- وهو شىء فرضى للغاية - قد وصلت إلينا دون أى تحريف، فإننا بذلك نمتلك الوصف الذى قام به المصريون أنفسهم لآثارهم الرائعة. وفيما يأتى الوصف الذى أعطاه لنا ديودور[١] ": (إنهم (اليونانيون الجارى الحديث عنهم) يذكرون أن مقبرة الملك الذى يدعى "أوسيماندياس" تقع على بعد عشر غلوات من المقابر الأولى المدفون بها أجساد العذارى اللائى قُدمن قرابين لجوبيتر فى مدخل هذا الأثر يوجد صرح من الحجر الملون يبلغ طوله بليثرونتين (١٠٠قدم = واحد بليثرونة) وارتفاعه خمسًا وأربعين ذراعًا. وإذا تقدمنا نجد صالة أعمدة على شكل مربع وهى مبنية من الحجر وكل جانب يبلغ أربعة بليثرونات وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر ويبلغ ارتفاع كل منها ست عشرة ذراعًا وهى منحوتة على الطريقة القديمة. أما السقف فهو مبنى من أحجار أحادية تمتد بعرض قاتومين والسقف كله ملون باللون الأزرق ومطعم بنجوم عديدة. وبعد صالة الأعمدة يوجد ممر جديد وصرح آخر، يشبه تمامًا ذلك الذى تحدثنا عنه

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٢

لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقانًا. وبجانب المدخل توجد ثلاثة تماثيل منحوتة كلها فى حجر واحد أسود هو حجر أسوان أحدها يجسد الملك وهو جالس وهى أكبر التماثيل الموجودة فى مصر، حيث تزيد مقاس القدم على السبعة أذرع. أما التمثالان الآخران فيبدأن عند قدم التمثال الأول، أحدهما عن يساره والآخر عن يمينه وهما يجسدان ابنة الملك وأمه وأبعادهما أقل كثيرًا فى الحجم عن التمثال الرئيسى. إن هذا العمل الفنى لا يتميز فقط بضخامة حجمه بل إنه جدير أيضًا بالإعجاب من الناحية الفنية لأن له قيمة كبيرة ترجع إلى طبيعة الحجر المستخدم الذى لا يظهر عليه أى شقوق أو بقع رغم ضخامة الحجم المستخدم منه. وقد نُقشت عليه الكلمات الآتية :

ملك الملوك أنا، أوسيماندياس. إذا أراد أحد أن يعرف كم أنا عظيم وأين أرقد، فعليه أن يحطم بعضا من أعمالى".

وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيماندياس وهو تمثال أحادى الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعًا، وتضع الأم على رأسها ثلاثة تيجان لتظهر أنها كانت فتاة ثم امرأة ثم أم لملك. وبعد الصرح، نجد صالة أعمدة أكثر روعة من الأولى ويوجد بها نقوش بارزة تجسد الحرب التى شنها الملك على متمردى "باكتريان" والتى قاد خلالها أربعمائة ألف جندى مشاة وعشرين ألفا من الخيالة. وكان ذلك الجيش مقسما إلى أربعة فيالق يقود كلاً منها أحد أبناء الملك.

وعلى الحائط الأول نجد الملك وهو يحاصر أسوار المدينة المحاطة بمياه النهر من كل جانب، فيحارب بعض فرق العدو التى تتقدم نحوه ويوجد بجانبه أسد رهيب يدافع عنه بضراوة. ومن بين من قاموا بشرح هذه النقوش، من ادعى أنه كان يوجد بالفعل أسد حقيقى يرعاه الملك ليشاركه المخاطر التى يواجهها فى المعارك وكان يقوم بإرهاب الأعداء بقوته وشراسته. وهناك آخرون يقولون إن الملك بسبب شجاعته وقوته أراد أن يظهر خصاله التى يفخر بها بشدة فاتخذ الأسد رمزًا لذلك. أما على الحائط الثانى فكان هناك تجسيد للأسرى الذين عاد بهم الملك من حملته وهم يظهرون بدون أعضاء تناسلية وبدون أيدى للدلالة على أن الشجاعة كانت تنقصهم وأنهم كانوا بلا أيدى فاعلة فى المعركة. أما الحائط الثالث فهو مزين بنقوش عديدة ومتنوعة وبكلمات هيروغليفية رائعة الجمال تجسد القرابين التى قدمها الملك للاحتفال بانتصاره فى هذه الحرب.

وفى وسط صالة الأعمدة وفى الجزء المكشوف منها يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية فى الجمال وآية فى الإتقان ومدهش فى ضخامة حجمه وعظمته. و عند الحائط الأخير يوجد تمثالان جالسان من الحجر ويبلغ ارتفاعهما سبعًا وعشرين ذراعًا. وبجانبهما توجد أبواب ثلاثة تؤدى من صالة الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة أيضًا ليأخذ شكل قاعة طرب يبلغ مقاسها بليثرونتين، ونجد فى هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التى تجسد شاكين ينظرون للقضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضيًا تم نحتهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس ويتدلى من عنقه رمز "للحقيقة" وهى مغمضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة. وتشير هذه الشخصيات -من خلال الشكل الذى تم تجسيدها به- إلى أنه من واجب القضاة ألا يروا سوى الحقيقة.

وننتقل بعد ذلك إلى ردهة محاطة بقاعات من كل شكل ونوع، وفى كل منها نجد موائد منقوشة يوجد عليها مختلف أنواع الأطعمة التى ترضى جميع والأذواق. فى إحدى هذه الغرف نجد الملك وقد تم تجسيده بقدرة فنية عالية وبألوان باهية وهو يقدم للإله الذهب والفضة التى يستخرجها كل عام من مناجم مصر ونجد كمية هذا الذهب والفضة، وهى قيمة تساوى بعملتنا الآن ما يزيد على اثنين وثلاثين مليونًا مينًا(مائة دراخمة عند الإغريق القدماء). ثم نجد بعد ذلك المكتبة المقدسة ونجد مكتوبًا عليها : "مكان شفاء الروح" ونجد فيها صورًا لكل الآلهة فى مصر، ويقدم لهم الملك القرابين والهدايا التى تتناسب مع كل إله منهم .

ويقف الملك أمام أوزوريس والقضاة الذين يقودونه للعالم الآخر ليشهد بذلك أنه طلب العفو من الإله وحقق العدل للناس. وأمام المكتبة مباشرة توجد غرفة أكبر اتساعًا تحتوى عشرين طاولة محاطة بأسرة عليها صور لـ"جوبيتر" و"جنون" و "أوسيمانديـاس" نفسه. ويبدو أن جسد الملك قد تم دفنه فى هذا الموضع. وتحيط بهذه القاعة غرف صغيرة وعديدة ومظلمة تجسدت فيها وبفن كبير كل الحيوانات المقدسة فى مصر. ثم يتم الصعود بعد ذلك إلى الجزء الذى يُعتبر مقبرة بالفعل، ونرى فوق القبر دائرة ذهبية يبلغ قطرها ثلاثمائة وخمسًا وستين ذراعًا ويبلغ سمكها ذراعًا كاملة وفى كل ذراع تم كتابة أيام السنة مع ذكر وقت شروق وغروب الكواكب والتفسيرات التى توصل إليها علماء الفلك المصريين فى

هذا المجال. وقد رُوى أن قمبيز والفرس سرقوا هذه الدائرة خلال الفترة التى استولوا فيها على حكم مصر. ووفقًا لما ذكرته السلطات حينذاك، كان هذا هو وصف مقبرة أوسيماندياس التى تفوقت على غيرها ليس فقط بفضل عظمة إنشائها لكن بفضل مهارة العمال الذين بنوها أيضًا. "

وللتحقق من هوية قصر ممنون ومن الأثر الذى وصفه ديودور تحت اسم مقبرة أوسيماندياس، يكفى أن نلقى نظرة على الخريطة الطبوغرافية لسهل مدينة طيبة والخرائط والصور الخاصة بهذا البناء. ويكفى أيضًا أن نرى بعناية الوصف الذى أعطاه لنا المؤرخ الذى ذكرناه وهو الذى أعطى لنا أيضًا وصفًا لقصر ممنون.

ومع ذلك، ولإزالة جميع الشكوك، فسوف نعقد مقارنة بين الوصفين وبين وصف كل جزء على حدة. وسوف نبرهن على صحة الترجمة التى ذكرناها من المقطع الذى نقله لنا ديودور. وسوف تظهر كذلك السهولة التى يمكن بها أن نستعين بأنقاض وأطلال الآثار القديمة لكى نتمكن من تصور ترميم تلك الآثار وأيضًا لكى نتمكن من إيضاح بعض الأجزاء الغامضة فى رواية ديودور.

يقول هذا المؤرخ إن مقبرة أوسيماندياس تقع على بعد عشر غلوات من المقابر الأولى الموضوع بها أجساد العذارى العشرة اللائى قُدمن قرابين للإله "جوبيتر" - وقد استخدمنا كلمة "عذارى" بدلاً من "خليلات" الموجودة فى تراجم أخرى، وذلك إنما يعطى مؤشرًا للحرية التى اتخذناها فى الترجمة حيث لا تتعدى هذه الحدود البسيطة. يقول هيرودوت[1] إن كهنة "جوبيتر الطيبى" قد رووا أن الفينيقيين اختطفوا من طيبة امرأتين مسخرتين لخدمة هذا الإله. وفى موضع آخر[2] نجد أن نفس المؤرخ يقول بأنه لدى المصريين لم تكن النساء تستطيع أن تشتغل بالدين أو تصبح من الكهنة لأى من الآلهة أو الإلهات وأن العمل بالكهنوت كان حكرًا على الرجال. وللوهلة الأولى قد نرى تعارضًا بين الروايتين إلا أننا من السهل أن نقتنع بأن النساء كن يقمن مع ذلك ببعض المهام والوظائف داخل

---

(١) هيردوت، «التاريخ»، الكتاب الثانى، المقطع ٥٤، ص٣، طبعة عام ١٦١٨.

(٢) نفسه، المقطع ٣٥، ص ١٠٣.

المعابد دون أن يكلفن بوظائف بارزة فى الكهنوت. إن شهادة " استرابون" تؤكد هذا الرأى حيث تحدث هذا المؤرخ الجغرافى عن فتيات عذارى كن يُقدمن قرابين لعبادة الإله "جوبيتر"[١]. إن الوصف القيم الذى جاء على حجر رشيد[٢] يؤيد أيضًا وجهة نظرنا ويزيل جميع الشكوك لأن الوصف الذى جاء على حجر رشيد ذكر مراسم وطقوس عبادة مقدمة إلى بعض الأميرات اللاتى ينتمين لأسرة البطالمة وهى طقوس كانت بالتأكيد محاكاة للطقوس التى كان يقدمها المصريون القدماء لآلهتهم. والأميرات المعنيات هنا هن: "بينرا" بيرينيس و "أريا" ابنة "ديوجنيس" وحاملة قرابين "أرسينويه فيلادلفوس" و"ايرينى" كاهنة " أرسينويه فيلوباتيروس" وكان "ايتاز" يعتبر الكاهن الأكبر لأسرة البطالمة.

ومصدر رواية ديودور - كما ذكر هو بنفسه - هو الدوريات الموجودة بمصر. وبالتالى فإن المقاييس التى تحدث عنها هى بالتبعية المقاييس الموجودة بهذا البلد. ويُجمع الكتاب على أن الغلوة المصرية تساوى مائة متر [٣]. لذلك فإن العشر غلوات تساوى ألف متر. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار هذه المسافة وقمنا بوصف دائرة حول قصر ممنون - وذلك من الناحية الطبوغرافية، فإننا سنجد أمامنا سلسلة الجبال الليبية فى مكان ملئ بالمقابر التى[٤] كانت تستخدم فيما مضى لدفن الموتى. من بين هذه المدافن يوجد مدافن واسعة وكبيرة كانت بالتأكيد مخصصة لشخصيات مهمة. وهكذا سنجد أن الوضع التبادلى لقصر ممنون والمدافن الأرضية يتفق تمامًا مع وضع مقبرة أوسيمانديناس والمدافن المخصصة للعذارى المقدمات قرابين لعبادة "جوبتير". إلا أنه يمكننا أن نرى هذه المدافن على أنها مقابر ملوك، لكن المؤلف أثار بنفسه الشكوك حول هذا الموضوع لأنه قبل أن يعطينا وصف مقبرة أوسيمانديناس تحدث بشكل واضح عن مقابر الملوك ولم يكن ليغفل ذكرها تحت نفس المسمى إذا كانت كذلك بالفعل .

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٣.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا المبحث.

(٣) أى إحدى وخمسون قامة.

(٤) انظر اللوحة ٢٤، رقم ٩ وشرح هذه اللوحة.

"فى مدخل هذا الأثر يوجد صرح مبنى من الأحجار الملونة ويبلغ طوله بليثرونتين. ويبلغ ارتفاعه خمسًا وأربعين ذراعًا ".

ويشتمل النص على كلمة يونانية ترجمت للاتينية ثم للفرنسية بكلمة " رواق". وهذه التسميات لا تعطى على الإطلاق فكرة كاملة عن هذا الجزء من الأثر وهو الذى تحدث عنه ديودور : فتلك المسميات لا تعكس فى الواقع سوى أشكال ينظر إليها بشكل عام ونملك تجاهها أفكارًا مسبقة. فالمعنى هو الجزء الذى تكون لدى اليونانيين ولدينا مزينا بأعمدة ويقودنا إلى الغرف الأخرى الموجودة داخل القصر أو المنازل الخاصة. لكن ذلك لا يشتمل على الإطلاق على فكرة الصرح التى نجدها فى الكلمة اليونانية. ويكفى أن نلقى نظرة على الرسومات[١] لنتأكد من أن هذا الجزء الموجود فى الآثار المصرية وهو الذى أطلق عليه باليونانية "بوابة" لا يشبه إلا بقليل ذلك الجزء الموجود فى المبانى الرومانية والفرنسية، وهو الذى يطلق عليه "بوابة" لذلك قمنا باختيار كلمة "صرح " لتعبر عن هذه البناية التى لا يوجد لها مثيل لا فى العمارة اليونانية ولا الرومانية ولا الفرنسية. ويبرر اختيار هذه التسمية أيضًا استخدام الكتاب القدامى[٢] لها أيضًا .

ويحتوى النص على كلمة يونانية قمنا بترجمتها إلى الفرنسية بـ"أحجار ذات ألوان متعددة" ولم نستخدم تعبير "رخام منقوش" أو "حجر جرانيت" على الرغم من أنهما تعبيران نفضلهما اعتمادًا على رواية لهيرودوت[٣] التى استخدم فيها تعبيرًا يونانيًا يشير به إلى الجرانيت الذى استخدم لتكوين القاعدة التى قام عليها أحد أهرامات ممفيس. إلا أنه فى الترجمة التى أشرنا إليها الوقائع ذاتها هى التى تبرر اختيارنا ذلك لأننا لم نجد فى هذا الأثر ولا فى غيره أعمدة مبنية

---

(١) انظر اللوحتين ٥ و٦، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر وصف إدفو. الفصل الخامس حيث وجدنا أنه من اللازم أن نعطى مسبقًا بعض التفاصيل التى سنجدها فى موقعها الأساسى لكننا سوف نكررها فيما بعد. انظر أيضًا الهامش الموجود أسفل اللوحة رقم ٤ الخاصة بآثار فيلة، لوحات العصور القديمة، المجلد الأول.

(٣) «التاريخ»: الكتاب الثانى، المقطع ١٢٧ طبعة ١٦١٨، ص ١٣٨

بالكامل من الجرانيت ولا من الرخام الذى لا يوجد فى مصر من يشتغلون به. لذلك يبدو لنا أنه أقرب للصحة أن تستخدم تعبير "متعدد الألوان" ليشمل كل النقوش التى تزين قصر ممنون .

إن ارتفاع الصرح لم يمكن تحديده بدقة لأنه تهدم فى جزئه العلوى، إلا أنه إذا تم تجديده سيكون ارتفاعه المحتمل هو ثلاثة وعشرون أو أربعة وعشرون مترًا وهو المقياس الذى يتناسب مع الخمسة والأربعين ذراعًا التى ذكرها ديودور. وذلك إذا ما قدرنا الذراع وفقًا لمقياس النيل الموجود بجزيرة الفنتين(1) أما بالنسبة لطول الصرح فقد حدده ديودور ببليثرونتين. وذلك يساوى وفقًا لنفس المعطيات حوالى سبعين مترًا وهذا الرقم يزيد ثلاثة أمتار على القياس الحقيقى.

"وإذا ما تقدمنا بعض الشىء، فسنجد صالة أعمدة مربع الشكل مبنية من الأحجار، وكل جانب منها يساوى بليثرونتين ".إن صالة الأعمدة هى التى أشرنا إليها فى القسم الأول من هذا الجزء باسم "فناء" (2) ليس مربعًا تمامًا. إن الآثار الباقية حتى الآن قد مكنتنا من القياس فى جميع أجزائها. فقد وجدنا أن طولها يبلغ ستة وأربعين مترًا وستين سنتيمترًا(3) وعرضها اثنين وخمسين مترًا وخمسين سنتيمترًا(4). والفارق بين المقاسين ليس بكبير لكى نتهم هذا المؤرخ بعدم الدقة، إلا أن مقياس أربع بليثرونات الذى تحدث عنه غير مناسب على الإطلاق وغير ممكن أصلاً لذلك نعتقد أن النص قد تم تحريفه فى هذه الجزئية. ووفقًا للشكل المعروف والثابت لتصميم الآثار المصرية فإن الصرح الأمامى دائمًا ما يشكل جانبًا من الفناء أو يستخدم بشكل عام على أنه مدخل.

---

(1) لقد قمنا بقياس الأذرع الموجودة بمقياس النيل بجزيرة الفنتين فوجدنا أن طولها قد اقتصر على ٥٢٧ , ٠. انظر لمزيد من التفاصيل دراسة السيد جيرار حول مقياس النيل بجزيرة الفنتين، دراسات العصور القديمة، والخمس وأربعين ذراعًا تساوى ٦١٥ , ٢٣م.

(2) انظر ما ذكرناه عن استخدام لفظ «بهو أعمدة» فى وصف مدينة هابو، المبحث الأول.

(3) ثلاث وعشرون قامة وخمسة أقدام وست بوصات.

(4) ست وعشرون قامة وخمسة أقدام وثلاث بوصات.

وبالتالى فهو يزيد فى حجمه دائمًا عن الحوائط الخارجية. إلا أنه إذا كان الصرح له بليثرونتين كما تحققنا بأنفسنا فإنه من المستحيل أن يكون الفناء مربع الشكل وبه أربع بليثرونات. ألا يكون السبب فى هذا الخطأ أنه بعد تقويم طول الصرح لم يتم الالتفات إلا إلى نصف هذه البناية وهى التى نسب إليها حجم الصرح بأكمله؟ إن هذا النوع من السهو قد يكون واردًا، وقد يكون السبب فيه طبيعة هذا البناء نفسه وشكل تكوينه، فهو فى الواقع يتكون من كتلتين هرميتى الشكل ولا نستطيع سوى أن نتأملهما على حدة لأنه لا يربط بينهما سوى باب الدخول بحيث تشكلان كتفين فوق هذه البوابة. وقد أدهشنا هذا التكوين عندما رأيناه فى الموقع لدرجة جعلتنا نطلق على كل كتلة منهما اسم " كتلة " ثم بدلناه بعد ذلك باسم " صرح "، ونعنى بها الكتلتين والباب معًا. إن تفسير هذا اللبس يبدو لنا معقولاً وقد قام المؤرخ نفسه بتدارك الخطأ وتصحيحه بعد ذلك، حين قال بأن عرض بليثرونتين إنما يخص صالة الأعمدة التى تمتد -مثل الفناء- بعرض الصرح كله. إلا أن ذلك لا يعنى أن مقياس بليثرونتين يعتبر مقاسًا صحيحًا بما أنه يجب أن يقل بمقدار ارتفاع الصرح عن الحوائط الخارجية، لكننا لا يجب أن نتوقع فى نفس الوقت أن نجد هنا دقة هندسية بالغة. إن "هيكاتيوس" واليونانيين الآخرين الذين ينقل عنهم ديودور رواياته. ربما كانوا على نفس الحال الذى يوجد عليها معظم المعاصرين؛ وهو ضعف المعارف فى مجال العمارة وفن التصوير؛ ولذلك لم يتمكنوا من إعطائنا إلا مفاهيم ومعلومات غير دقيقة ومقاييس تقريبية للآثار التى أرادوا وصفها. إن الذين زاروا مصر وتفقدوها يعرفون جيدًا أن هؤلاء الرحالة قد شاهدوا فعلاً الآثار التى يتحدثون عنها .

لكنهم يعلمون فى نفس الوقت أن قدر علاقتهم بها لا يسمح لهم بأن يكون لديهم عنها أفكار صحيحة. هكذا، نجد أنه فى القضية التى تشغلنا هنا الأمر لا يتعلق بالبحث عن الدقة لكن ما يعنينا هو أن نتأكد من أن الأثر الذى يصفه ديودور هو نفسه قصر ممنون .

"وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر يبلغ ارتفاعها ست عشرة ذراعًا، وهى منحوتة على الطريقة القديمة ".

وفى النص اليونانى يوجد تعبير تم ترجمته لـ"فى مكان الأعمدة"، إلا أننا اخترنا أن نستخدم تعبير "أمام الأعمدة" وسوف نشرح فيما يأتى دوافعنا لذلك. إن بهو الأعمدة الأول قد تم تدميره بالكامل ولا يبقى منه سوى حوائط جانبية، فنرى على اليسار أسسًا وقواعد لعمودين أمكن رفع مقاساتهما وهما دلالة أكيدة على وجود بهو كامل من الأعمدة فيما قبل وأنه كان مكونًا من عدة صفوف من الأعمدة؛ إلا أنه من المحتمل أيضًا أنه لم يكن فيه سوى صف واحد من الأعمدة وضعت أمامها مضاف إليها تماثيل. إن اللوحة رقم ٢٧، الشكل الأول والثانى، لوحات العصور القديمة، الجزء الثانى تصور هذا الافتراض وتصور اللوحة رقم ٣٣ الافتراض الثانى. إلا أن الافتراض الثانى هو المفضل لدينا لأن وصف ديودور ينطبق عليه أكثر وقد نوه الكاتب فى الواقع إلى أن بهو الأعمدة الثانى يشبه تمامًا البهو الأول، إذا لم يكن يفوقه فى الجمال وفى عدد النقوش الموجودة به. إذًا فالتشابه الكبير بين الإنشاءات الموجودة فى البهوين يسمح لنا أن نعطى للنص الترجمة التى اخترناها. هكذا، نعتقد أننا استطعنا أن نستخدم أجزاء الأثر الباقية لنترجم بأكبر دقة ممكنة نص ديودور. وفى الوقت نفسه الوقت أيدنا وصف هذا الكاتب لنتخيل بالتالى صورته بعد تجديده ويكون لدينا تصور عن الأجزاء التى اختفت دون أن نتعرض لشبهة قبول الأشياء سلفًا دون التحقق منها.

إن ارتفاع الست عشرة ذراعا الذى نُسب إلى التماثيل الموضوعة أمام الأعمدة، لا يمكن التحقق منه الآن بما أن البهو الأول قد دُمر بالكامل، وبقايا الأعمدة والدعامات والسطح والأفاريز قد اختفت تمامًا. ومع ذلك ومع تسليمنا الكامل بما هو أساسًا قابل للتصديق وهو أن هذه التماثيل كان لها نفس الارتفاع الذى كانت عليه تماثيل البهو الثانى، فإننا سنجد أن الست عشرة ذراعًا التى تساوى ثمانية أمتار ونصفًا وفقًا لمقياس النيل الموجود بجزيرة الفنتين لا تبتعد كثيرًا عن التسعة أمتار التى تمثل فى الواقع ارتفاع التماثيل المسنودة على الدعامات رباعية الشكل الموجودة فى بهو الأعمدة الثانى.

ويشتمل النص على كلمة يونانية يراد بها بشكل عام الأشكال البارزة والمنحوتة وهو شيء لا ينطبق بالتأكيد إلا على الدعامات وتماثيلها وقد أعطى لهما الكاتب صفة "أحادية الحجر" بينما تم بناؤها على قواعد. إن الكمال الذى نراه فى الآثار المصرية والعناية الكبيرة التى أعطوها لإخفاء مفصلات القواعد هى فقط المتسببة فى حدوث مثل هذا الخطأ الذى وقع فيه هذا الرحالة الذى ندين له بإعطائنا وصف مقبرة أوسيمانديا.

"وبعد بهو الأعمدة هذا يوجد ممر جديد وصرح آخر يشبه تمامًا ذلك الذى تحدثنا عنه لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقانًا"

إن ما يتبقى من هذا الصرح يتفق تمامًا مع الوصف، ووفقًا لهذه التوجيهات الإيجابية استطعنا أن نتصور اللوحة رقم ٣٢ وساعدنا فى ذلك التشابه الواضح بين صروح وصالات الأعمدة الموجودة فى معبد مدينة هابو الأجزاء المتبقية من المعبد .

"وبجانب المدخل يوجد ثلاثة تماثيل منحوتة فى حجر واحد من أسوان إحداها ...الخ..."

ولم نتردد عند ترجمة هذا المقطع فى العودة إلى ترجمة "سومز التى نقلها "فسلينج" عند كتابته لهوامش الطبعة المنشورة لكتاب ديودور الصقلى عام ١٧٤٦, وبغض النظر عن توافق هذه الترجمة مع القواعد اللغوية والنحوية فهى تتوافق مع ما تبقى فى موقع هذه الآثار ومع طبيعة الحطام التى وجدناها. ولذلك رأينا أن ما اقترحه "فيسلنج" على أنه شيء فرضى أصبح بالنسبة لنا شيئًا مؤكدًا. وسبق وأعلن ديودور أنه يريد أن يتحدث عن تمثال أوسيمانديا الضخم. وبالتالى لا يمكن أن يكون الحديث خاصًا بـ"ممنون"؛ إلا إذا كان "ممنون" هذا هو الفنان الذى قام بنحت التمثال. إلا أنه فضلاً عن كون اسم النحات مجهولاً فى دهاليز التاريخ العتيق؛ فإن كلمة ممنون كان لابد وأن تكتب على أنها اسم علم، إذا ما أردنا تصديق هذا الافتراض، بيد أننا لا نجد فى المخطوطات ذكرًا لهذا الاسم إلا بحروف تشير لأنه ليس اسم علم. ويتطلب الوضوح اللغوى والدقة أن نقول بأن كلمة "عمل فنى" كان يجب أن تكون موجودة فى الترجمة، وأنه من غير

المقبول أن نتركها غائبة عن النص ونشير إليها فقط. وتقودنا كل هذه الاعتبارات إلى الاعتقاد بأن الذين كانوا يقومون بنسخ الكتاب قد وضعوا كلمه ممنون بدلاً من تكمنوماس. أما فيما يتعلق بالتصحيحات الأخرى فهى تتفق بشدة مع ما تبقى من التمثال موضوع الحديث، حيث إنه من الجرانيت الأحمر ومن حجر أسوان. وبالتالى فإننا لن نجد نصًا أقرب للواقع من هذا النص. ونرى أن الحكمة التى أظهرها "فسلينج" بهذا الصدد مدهشة نظرًا للملاحظة التى قدمها والتى تؤكد أن وصف تمثال أوسيماندياس لا يمكن أن يتوافق مع وصف تمثال ممنون الذى تحدث عنه استرابون وبوزانياس وقد سبق وبرهنا على ذلك فى القسم السابق .

ولا يمكننا أن نلزم الصمت إزاء تصحيح اقترحه "جابلونسكى" [١] يتعلق بالمقطع الذى نتحدث عنه.

وعلى الرغم من ثقل هذا المؤرخ العظيم إلا أننا لا يمكن أن نقبل ترجمته. ففى واقع الأمر، إذا احتفظنا بكلمة ممنون؛ فإن ذلك سيستتبع شيئًا غير محتمل على الإطلاق وهو أن يكون ديودور قد أعطى اسمين لنفس التمثال، وأنه وضع اسم "ممنون" فى جزئين من روايته التى تم ذكر أوسيماندياس فيها بشكل ملحوظ. ذلك أنه بعد قيامه بوصف النقوش الرائعة المكتوب عليها اسم أوسيماندياس قام بإنهاء حديثه كالآتى : "ذلك هو الوصف الذى تم إعطاؤه لمقبرة الملك أوسيماندياس".

إن بقايا التمثال الضخم الذى وصفناه تتوافق تمامًا مع الوصف الذى أعطاه له ديودور. وقد أيدت هذه المصادفة مصداقية الرسم الذى قمنا به لتمثال أوسيماندياس ضمن الرسم الهندسى الذى وضعناه للأثر[٢]. ويمكننا أن نرى على جانبى التمثال الجالس تماثيل واقفة لا يتعدى ارتفاعها مستوى ركبتيه. وتعرض الجزء الأسفل للتمثال لتلفيات بالغة وتناثرت أجزاؤه لدرجة جعلتنا غير

---

(١) جابلونسكى «عن ممنون اليونانيين والمصريين»، ص ١٠٤.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٣، الأشكال ١، ٢، ٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

قادرين على التعرف على بقايا هذه التماثيل المصاحبة للتمثال الأساسى، إلا أننا لا نشك فى أنه بالبحث الدؤوب سيكون ممكنًا التوصل لأثرها. ومن ناحية أخرى، فإن تشابه تمثال أوسيمانديا مع التماثيل الضخمة الموجودة بالسهل[١] تتفق مع ثقل ديودور ووزن روايته مما يحفزنا على الاستمرار فى ترميم هذا الأثر.

إن تمثال أوسيمانديا- كما ينقل لنا ديودور- هو أكبر التماثيل الموجودة فى مصر ولا يمكن أن نقارن شيئًا به سوى تمثالين موجودين فى سهل طيبة؛ وهما جزء من آثار ممنونيوم[٢] التى وصفها استرابون. ويبلغ ارتفاع التمثال الجالس لأوسيمانديا سبعة عشر مترًا ونصف[٣]. وقد تم تقدير هذا الارتفاع بقياسه إلى عرض التمثال الجنوبى الذى تحدد بدوره بقياس المسافة بين الذراعين مع الارتفاع الكلى لنفس التمثال. ويزيد هذا الارتفاع بمقدار واحد على ثمانية من التمثال الموجود فى الجنوب فى منطقة آثار ممنون والذى تحدث عنه " استرابون"[٤].

ويبلغ طول التمثال سبعة أذرع عند القاعدة وهو قياس يتوافق تمامًا مع القياس الذى تم رفعه عند الموقع. ويقدم لنا هذا الطول وسيلة أخرى تساعدنا على تحديد الارتفاع الكلى للتمثال الذى ينتج عن فحص رسومات التماثيل الجالسة والواقفة الموجودة فى اللوحات ؛ لأن النسبة العامة المتبعة للتماثيل هى التى تجعل طول القاعدة سدس التمثال الواقف وخمس التمثال الجالس. وهذه التماثيل التى تم القياس عليها توجد بأعداد كبيرة فى التاريخ القديم، ونحن لا نشك مطلقًا فى أصالتها بما أننا قمنا بأنفسنا بجمعها من المقابر. ووفقًا لهذا القياس فإن تمثال أوسيمانديا الجالس يبلغ طوله خمسة وثلاثين ذراعًا .

---

(١) انظر اللوحتين رقم ٢١ و٢٢، شكلى ١، ٢، لوحات العصور القديمة المجلد الثانى.

(٢) انظر المبحث الثانى من هذا الفصل.

(٣) ثلاثة وخمسون قدمًا وعشر بوصات.

(٤) انظر الأرقام المساحية فى اللوحة ٢١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

وقد وجدنا وسط الحطام قدم التمثال ويبلغ عرض القدم عند منبت الأصابع مترًا وأربعين سنتيمترا[1] ويجب أن تكون قيمة هذا العرض موجودة فى الطول الكلى مرتين ونصف.

وهكذا نجد أن طول قدم التمثال يبلغ غالبًا ثلاثة أمتار ونصفًا. وإذا ضاعفنا هذا الرقم خمس مرات فسنحصل على الطول الكلى وهو سبعة عشر مترًا ونصف، وهو الذى قدرناه بأكثر من ذلك فيما سبق باتباع قياسات أخرى .

إن الخمسة والثلاثين ذراعًا المفترضة أن تمثل ارتفاع تمثال أوسيمانديا‌س، وهى التى تم تقديرها وفقًا لمقياس النيل الموجود فى جزيرة الفنتين تمثل ثمانية عشر مترًا وأربعة وأربعين سنتيمترًا مما يمثل فارقًا يقل بقليل عن المتر عن الارتفاع السابق. ونحن نهدف من هذه القياسات والمقارنات ليس محاولة تقدير القيمة الحقيقية للذراع كوحدة قياس مصرية، لكننا نهدف إلى معرفة مدى تطابق وصف ديودور الصقلى مع الأجزاء التى مازالت موجودة فى مواقعها وسط الحطام، ذلك لأننا على قناعة بأننا لن نجد القياس الصحيح للذراع برفع مقاسات الآثار التى قام بها كتاب لهم تقديرهم[2].

"إن هذا العمل الفنى لا يتميز فقط بضخامة حجمه بل لأنه جدير أيضًا بالإعجاب من الناحية الفنية... الخ... "

إن كل ما هو موجود فى موقع هذا الأثر يؤكد هذه الرواية. أما الجانب الفنى والملحوظ فى هذا التمثال. وإذا ما قارناه بالأعمال الفنية للإغريق؛ فسنجد أن انطباع المؤرخ فيه مبالغة. ومع ذلك فإن الوضع الهادئ والواثق الذى تتخذه عادة التماثيل المصرية هو الذى ربما فرضته القوانين وبالتالى أصبح نتيجة تعود به

---

(١) أى أربعة أقدام وثلاث بوصات وثمانية خطوط. وتلك هى النسب الموجودة فى التمثال المصرى الموجود بالمتحف الملكى ولا ترجع كل أجزاء هذا التمثال للحقبة القديمة ولا يتطلب الأمر إمعانًا فى النظر لكى نكتشف أن الجزء الأعلى بأكمله ترميمات رومانية أو يونانية، والذى يؤكد ذلك بشدة هو أن اليد كانت متكئة على الفخذ وهى ممسكة بملامة الحياة. كما أننا نرى بوضوح راحى اليد وهذا الشىء لم نره أبدًا فى أى تمثال مصرى.

(٢) السيد جوسلان فى ملاحظاته الأولية والعامة الموجودة على رأس الترجمة الفرنسية لمؤلَّف استرابون، ص ٢، ٣.

نوع من الفخامة والعظمة تتوافق تمامًا مع عظمة هيكلها وعمارتها. ومن ناحية أخرى، فإن التنفيذ وروعته أكبر من أن نتخيله ونتصوره[١].

وقد نُقشت عليه الكلمات الآتية أنا أوسيمانداياس، ملك الملوك إذا أراد أحد أن يعرف من أنا وأين أرقد، فعليه أن يدمر بعض أعمالى".

إننا لم نلحظ على بقايا تمثال أوسيمانداياس سوى نقشين باللغة الهيروغليفية منحوتين على الذراعين؛ وذلك يمثل تقليدًا مهمًا حيث نجد دائمًا هذه النقوش فى نفس الموضع على كل التماثيل الجالسة تقريبًا. وعلى الجزء الأعلى من قاعدة التمثال توجد بقايا نقوش أخرى تحيط بالقاعدة من كل جانب فهل يكون ذلك النقش الأخير هو الذى ترجمه ديودور وحدثنا عنه.

إن النص اليونانى يشتمل على بعض كلمات ترجمناها إلى "ليحطموا بعض أعمالى"، ويبدو لنا أن بداية النقش يحدد بالضرورة هذا المعنى وفى الواقع، نحن نعلم جيدًا كيف كان الملوك يولون عناية كبيرة لإخفاء أجسادهم فى الآثار التى كانوا يعتبرونها مقابر لهم. ويمكننا أن نذكر بهذا الصدد أهرامات منف. إذًا فمن الواضح أنه لا يمكن كشف المكان الذى يرقد فيه جسد أوسيمانداياس دون أن يتم تدمير بعض الأعمال الفنية التى أمر الملك بتنفيذها لإخفائه عن أى محاولة للبحث عنه.

"وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيمانداياس وهو تمثال أحادى الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعًا".

لم نر بأنفسنا بقايا هذا التمثال ربما لأنها اختلطت ببقايا تمثال أوسيمانداياس، إلا أننا سوف نذكر فيما يأتى شهادة أحد زملائنا[٢] الذى أحصى فى قصر ممنون أربعة تماثيل ضخمة من بينها على الأرجح هذا التمثال الذى نتحدث عنه هنا[٣].

---

(١) انظر ما سبق وذكرناه عن فن النحت فى المبحث الثانى من هذا الفصل.

(٢) انظر فيما سبق.

(٣) يمكن الإطلاع على رسم هذا التمثال كما تخيلناه من خلال الرسم الهندسى فى اللوحة ٣٣، الأشكال ١، ٢، ٣، لوحات العصور القديمة المجلد الثانى.

"وبعد الصرح نجد بهو أعمدة أكثر روعة من الأول يوجد به نقوش بارزة تجسد الحرب التى شنها الملك على متمردى" باكتريان ... الخ ..."

ويكفى قراءة الوصف الذى قمنا به والوصف الذى نقله ديودور ليتضح أنهما يتوافقان تمامًا ليس فقط على مستوى تحديد موقع النقوش لكن على مستوى تحديد هوية الأشخاص الذين يجسدهم النقش أيضًا. ولم يسقط من ملاحظتنا سوى شىء واحد تمكن زملائنا[1] من إدراكه وهو أن البطل الرئيسى فى لوحة البروز الكبيرة وهو الذى وصفناه[2] كان بصحبته أسد سواء كان هذا الحيوان حيًا ويرافق بالفعل الملك الذى تصوره النقوش سواء كان ذلك مجرد رمز للشجاعة والقوة- وذلك هو الأرجح- لتمييز الملك الذى يحظى أساسًا باهتمام خاص نظرًا للحجم الضخم الذى يجسده. ونرى رمزًا مماثلاً فى مدينة هابو من خلال الخطوة المنتصرة للملك سيزوستريس الأعظم المحمول على العرش[3]. ومرة أخرى نرى الوقائع تؤكدها عملية التشبيه والمقارنة.

وسيكون من المدهش أن نعرف ما هى تلك القلعة التى تجسدها النقوش البارزة التى نصفها[4]. هل هى قلعة "سوس" التى غرقت أسوارها فى مياه "أوليه" والتى تقع بجوار "بلين" وهى التى أطلق عليها "ممنون الأثيوبى" اسم "ممنونيا" - كما ذكر نفس الكاتب؟

إن الحوائط التى يتحدث عنها ديودور تحت مسمى "الثانى" و "الثالث" هما بالتأكيد الحائطان اللذان يشكلان جانبى بهو الأعمدة. ولم يبق منهما سوى آثار بسيطة، لذلك أضحى من المستحيل أن نجد النقوش التى يتحدث عنها المؤرخ. وعلى أية حال سوف نتوقف قليلاً أمام المقطع الذى يوجد فيه وصفهما؛ لأنه يشكل لنا بعض الصعوبات. إن هذه الأعمال الفنية كانت تمثل -على حد قول

---

(١) سوف نخص بالذكر السيد «لانكريه» الذى انتزعه الموت من دنيا الفنون والعلوم والذى ترك لنا دراسات شيقة جدًا فى وصف مصر. وفى فترة المرض الطويلة التى أصابته التقينا به مرارًا وتحدثنا كثيرًا عن الوقائع التى كانت موضع ملاحظاتنا فى مصر وقد أكد لنا مرارًا ما نذكر به هنا.

(٢) انظر فيما سبق.

(٣) انظر وصف مدينة هابو، المبحث الأول، وانظر أيضًا اللوحة رقم ١٩، عند رقم ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٤) انظر فيما سبق.

المؤلف –أسرى ليس لهم أعضاء تناسلية ولا أيدى. وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نتصور أن الأسرى كانوا موضع تمثيل وتشويه بهذا الشكل وأنهم على حالتهم هذه كانوا يمشون أمام الملك المنتصر. ويتعين علينا هنا أن نترك أنفسنا لتقودنا عملية التشبيه والتقريب حتى نستطيع أن نقبل أشياء تبدو لنا غير معقولة. نجد فى معبد مدينة هابو[1] نقوشًا بارزة يمكننا - بعد الفحص الأولى لها - تأكيد ما قاله المؤرخ "هيكاتيوس" عن النقوش الموجودة بمقبرة أوسيمانديياس، فهى تجسد أيضًا أسرى تم اقتيادهم ليمثلوا أمام المنتصر[2]، وكانت الأيدى والأعضاء التناسلية المبتورة موضوعة أمامه حيث يتم حصرها. إلا أن هذه الأيدى المقطوعة لم تكن أيدى السجناء الذين يمثلون أمام الملك، بما أنه كان لهم أيدى ونظن أن نفس الشىء حدث بالنسبة للأعضاء التناسلية. هكذا، نرى - وكما سبق وذكرنا عن وصف مدينة هابو[3] - (أن الأيدى والأعضاء التناسلية هى أجزاء من أجساد الأعداء الذين تم قتلهم فى المعركة ولا تعود للأسرى. وربما كان من الممكن أن نشارك "هيكاتيوس" رأيه؛ إذا لم نكن قد قمنا بفحص النقوش بعناية شديدة. وإذا لم تكن الرسومات التى أخذت عن هذه النقوش قد سهلت لنا فحصها لكى ندرسها مرات ومرات. وكان الحائط الثالث مزين بكل أنواع النحت وبحروف هيروغليفية رائعة الجمال تتحدث عن التضحيات التى قدمها الملك وعن عودته المنتصرة من حملته. ولابد وأنها نقوش مشابهة لتلك التى تصور انتصار سيزوستريس[4] فى مدينة هابو .

"وفى وسط بهو الأعمدة وفى الجزء المكشوف منه يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية فى الجمال وآية فى الإتقان ومدهشًا فى ضخامة حجمه وعظمته " .

إن هذا المذبح لم يعد موجودًا، فإما أنه اختفى وسط الحطام. وإما أنه تم تحطيمه ورفعه من مكانه مثل أجزاء كثيرة من هذا الأثر. ومن المحتمل أيضًا أنه

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٢، لوحات العصور القديمة المجلد الثانى. وانظر أيضًا المبحث الأول من هذا الفصل.

(٢) انظر اللوحة رقم (١٢)، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٣) انظر المبحث الأول.

(٤) نفسه.

يشـبـه تلك المذابح التى نراها فى النقـوش البـارزة الأخـرى، وهى تلك التى وصفناها فى مـدينة هابو[١]. وقد قمنا برسمه[٢] وفقًا لهذه المعطيات. أما عن الأعـمـال الفنيـة التى كنا نراها على هذا المذبح فـهى على الأرجح حـروف هيروغليفية جميلة أكثر إتقانًا وروعة من تلك النقوش الهيروغليفية الموجودة على المسلات وعلى التماثيل الضخمة .

"وأمام الحـائط الأخيـر يوجد تمثالان جالسـان من الحجـر ويبلغ ارتفـاع كل منهما سبعا وعشرين ذراعًا. وبجانبهما توجد أبواب ثلاثة أخرى تؤدى من بهو الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة ليأخذ شكل قاعة طرب".

إن هذا الحائط الأخير لابد وأن يكون ذلك الحائط الذى نجده أمامنا مباشرة عند دخـول البهـو وهو الذى مازلنا نرى فيـه حتى الآن الأبواب الثلاثة موضوع الحديث. وقد أعطى ديودور للتمثالين ارتفاع سبعا وعشرين ذراعًا. وذلك يعادل أربعـة عشـر مترًا وثلاثة وعشرين سنتيمترًا[٣] وفقًا للذراع التى تحـددت فى مقياس النيل بجزيرة الفنتين. إن ما بقى من هذين التمثالين اللذين شاهدناهما لا يعبر عن هذه النسبة الكبيرة فى الحجم؛ فالأجزاء الباقية لا تدل إلا على أن الارتفاع لا يزيد عن سبعة أمتار[٤]. وهكذا، نرى أن السرد الذى قدمه ديودور لا يتوافق تمامًا فى هذه الجزئية.

مع ما سبق ولاحظناه فى المواقع، فقد تم نقل هذين التمثالين من موقعهما. ووفقًا للمؤلف، فإن الشىء الذى لا يقبل الشك أن موضعهما الأساسى كان أمام الحائط تحت الرواق على جانبى الباب. دفعتنا هذه الإشارة المحدودة إلى وضعه فى الرسم الهندسى فى الموضع الذى حددناه[٥].

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٠، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى حيث يصور المنتصر بجانب المذبح.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٣) أى حوالى أربعة وأربعين قدمًا.

(٤) أى بين واحد وعشرين واثنين وعشرين قدمًا.

(٥) انظر اللوحة رقم ٣٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

وقد يعترض البعض على ذلك قائلاً بأنهما قد اختفيا بسبب الدعامات وأنهما يسدان الرواق إلا أنه ليس من النادر أن نجد فى الآثار المصرية أعدادًا ضخمة من قطع الآثار المتراصة بعضها فوق وبعض. إن ما جعلنا نعتقد يقينًا فى ذلك أثناء وضع الرسم الهندسى لهما هو أنه لم يتم ملاحظة وجود عمودين من المفترض وجودهما أمام الباب كما أشار السيد لوبير فى الرسم الهندسى[1]. ولوحات المناظر[2] لم تشر لذلك على الإطلاق على الرغم من أن بقايا الأعمدة الأخرى وحطامها مذكورة عليها، إذًا فقد كان من الطبيعى أن يتم الاعتقاد فى وجود هذين العمودين خلف الدعامتين المنتميتين للستائر الحجرية على اعتبار أنه توجد أعمدة لا تزال باقية خلف الدعامات الأخرى. ولقد اهتممنا بأنفسنا برسم هذا الأثر حتى توصلنا لفحص عميق لنص ديودور جعلنا نبتعد تمامًا عن هذا الاتجاه .

وكانت قاعة الطرب لدى الإغريق أثرًا[3] يأتى إليه الموسيقيون والشعراء- على حد قول الكتاب القدامى ليتنافسوا على الجوائز فى مجال الشعر والغناء. وكانت لها هيئة حكام لتوزيع التيجان على الفائزين. ولا نملك أن نقول بأن صالة الأعمدة[4] كانت تستخدم لهذا الهدف، إلا أن بقية نص ديودور يشير إلى أنها كانت تستخدم من أجل الحقيقة وذلك يخلق نوعا من الشبه بين الأثريين ومن المعروف أن قاعة الطرب التى أنشأها "بيريكليس" فى أثينا وغطاها بصوارى السفن المأخوذة من الفرس تحتوى على أعمدة من الداخل وربما يكون ذلك وجه الشبه الوحيد مع الأثر المصرى، لأنه يختلف تمامًا عنها فى الشكل : فقاعة الطرب إهليلجية أما القاعة الموجودة بمقبرة أوسيماندياس على شكل مربع

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكل رقم ١، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحات رقم ٢٣ و٢٤ و٢٦، المجلد الثانى.

(٣) انظر ترجمة «فيتروف» التى قدمها «بيرو» الكتاب الخامس، الفصل التاسع وانظر هوامش المترجم.

(٤) إننا سنستخدم من الآن فصاعد هذه التسمية، للدلالة على القاعات الكبيرة التى يرتكز سقفها على أعمدة خماسية. وقد وجدنا أنه من الواجب أن نترجم للغة الفرنسية كلمة يونانية موجودة بالنص تشير إلى القاعة التى تحوى أعمدة أى التى يرتفع سقفها على أعمدة.

طويل. إلا أننا نتصور أن نوع التشابه الذى لاحظناه قد ساعد "هياكتيوس" على استخدام كلمة "قاعة طرب" كلفظ يساعد على المقارنة حتى يعطى الفكرة الخاصة ببناء جديد من نوعه بالنسبة له وليس له مثيل فى الآثار المعمارية لدى الإغريق .

"ونجد فى هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التى تجسد شاكين ينظرون إلى القضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضيًا تم نقشهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس وتتدلى من عنقه صورة للـ"حقيقة" وهى مغمضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة "

ولا يمكن الاعتقاد بأننا وجدنا التماثيل الخشبية التى ذكرها ديودور حتى مع تحطم الإنشاءات الحجرية. إن النقوش التى نتحدث عنها هنا ذات قيمة عالية جدًا. ومن المؤكد أنها كانت موجودة على الحائط الأخير الذى اختفى ولم يعد له أثر، بدليل أنه على بحثنا المتعمق لم نجد هذه النقوش على أى من الحوائط التى مازالت قائمة. كم كان شيقًا أن نجد تلك المحكمة العليا المسئولة عن تحقيق العدالة التى كانت - وفقًا لرواية ديودور الصقلى[١] - (لا تتنازل عن الحق ولا تتركه حتى لمجمع الحكماء فى أثينا ولا مجلس الشيوخ فى لاسيديمونيا. وكانت هذه المحكمة تتكون من ثلاثين قاضيًا تم تجسيدهم بنفس عددهم هذا على حوائط صالة الأعمدة. وكان هؤلاء القضاة من أفضل رجال البلاد وكان يتم اختيارهم من المدن الثلاث الرئيسية فى مصر : عين شمس ومنف وطيبة. بحيث يختار عشرة من كل منها - وكان أكثرهم نزاهة يتم اختياره ليرأسهم وكان يرتدى عقدًا ذهبيًا مرصعًا بالأحجار الكريمة ويتدلى منه صورة تسمى "الحقيقة" .

ويظهر هذا التشبيه تشابهًا كبيرًا بين المحكمة المصورة فى صالة الأعمدة لمقبرة أوسيمانديās وتلك المحكمة التى كانت موجودة فى مصر لتحقيق العدالة وهل لنا أن نجد مرة أخرى الاستخدام الذى بنيت من أجله هذه القاعات الكبيرة التى مازالت موجودة فى معابد أخرى فى طيبة والكرنك والأقصر؟ هل كان

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥ فى نهاية هذا المبحث.

الهدف من هذه القاعات هو عقد الجلسات ليصدر الحكام فيها أحكامهم ؟ وهل كانت المحكمة العليا للبلاد تتعقد خصيصًا فى صالة الأعمدة بمقبرة أوسيماندياس لتعقد جلساتها المهيبة ؟ ومن المتوقع ألا يكون الهدف من هذا الأثر هو الاحتفال فقط بذكرى الغزوات والانتصارات لكنه من المفترض أن يشهد أن الحاكم الذى أمر بتشييده أو الذى تم تأسيس هذا الأثر تكريمًا له كان مهتمًا بإضفاء العظمة على بلاده من خلال النظام والقوانين والعدالة التى تسود فيها قدر اهتمامه بالحروب التى خاضها لزيادة نفوذه.

ويتعين علينا هنا أن نختتم عملية المقارنة التى اقترحناها فيما يتعلق بمقبرة أوسيماندياس وقصر ممنون، فبعد صالة الأعمدة نجد حجرتين متهدمتين تقودان إلى مبانى أخرى لا يتبقى منها شئ. وحتى الآن قد تم تحديد هوية كل من الأثرين بدقة واهتمام فقد اخترنا أن نعيد رسم ما تبقى من مقبرة أوسيماندياس وفقًا للوصف الذى قدمه "هيكاتيوس"، وذلك حتى نعطى فكرة كاملة عن هذا الأثر العظيم. ولن نطيل الحديث عن هذا الرسم فاللوحة رقم ٣٣، من لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى وسوف توفر ذلك على أحسن حال. إلا أننا نريد أن ننوه إلى أن وصف ديودور لا يكفى لإعطاء فكرة شاملة عن هذا الأثر لذلك قمنا بعقد مقارنات وتشبيهات بينه وبين الآثار التى مازالت متبقية فى طيبة حتى يتسنى توزيع وتخيل أماكن الأجزاء والقطع المختلفة التى أشار إليها مؤلف هذا الوصف.

ومن الضرورى أيضًا أن نلفت الانتباه لقيمة هاتين الكلمتين اليونانيتين :منزل ومبنى وهما اللتان تحتلان مكانة مهمة فى النص وقد قام المترجمون بترجمتها بكلمتى "قصر" و "أبنية"[1]، مما يثير لبسًا كبيرًا فى الأذهان عندما نتحدث عن أثر واحد وفريد على الطراز المصرى كما هو الحال بالنسبة لهذا الأثر الذى نتحدث عنه. إن كلمة منزل باليونانية تعبر جيدًا عن تلك القاعات الكبيرة الواسعة الموجودة داخل المعابد التى نجدها قبل أن نصل للمكان الغامض فى الأثر بينما تعبر كلمة مبنى عن تلك الحجرات الصغيرة المظلمة[1] التى تحيط

(١) انظر ترجمة ديودور التى قدمها «القديس تيراسون، الجزء الأول، ص ١٠٨.

بقدس الأقداس المعابد والحجرات السرية، حيث تكون حوائطها مزينة بنقوش تجسد الآلهة المصرية. وكانت هذه الحجرات الأخيرة تحيط بالمكتبة التى يتجسد فيها الملك أمام اوزوريس والقضاة الذين يقودونه إلى مقبرة الأيدى وذلك يبرر تسمية الأثر "مقبرة" وهى التسمية التى أطلقها عليه ديودور. وقد كان هناك عدد كبير من الكتب فى مصر علمنا أنه بعد غزو قمبيز لها قام الفرس بالسطو على الكثير منها وأخذوها من الكهنة ونقلوها إلى بلادهم. وإذا اعتمدنا فى حكمنا على شكل المخطوطات الموجودة مع المومياوات والهيئة التى تم تجسيدها بها على نقوش الآثار فإن تلك الكتب كانت عبارة عن لفائف لا تحتل إلا مكانًا صغيرًا. ونحن نَتخيل أنها كانت محفوظة داخل خانات مبنية فى الجزء الأسفل من القاعة، التى كانت تستخدم كمكتبة بحيث تكون جدرانها مختفية حتى ارتفاع معين بشكل يسمح أن تكون الأجزاء المتبقية من الحوائط مستخدمة، ليتم نقش صورة الملك أوسيمانداياس عليها وهو يقدم القرابين لكل الآلهة فى مصر .

وكان يتبع قاعة المكتبة قاعة أخرى تحتوى على عشرين منضدة محاطة بأسرة موضوع عليها صور لـ"جوبيتر" و "جنون" وصور للملك نفسه ويبدو أن المصريين القدماء كان من عاداتهم وضع مناظير داخل المعابد لإقامة الولائم عليها، وهذا على الأقل ما أيده "جوفينال"[٢] عندما تحدث عن حرب التنتريت مع سكان "قفط"[٣] حيث قال إن سكان هذه المدينة قد قرروا أن يعكروا صفاء حياة أهل مدينة " دندرة" ويفاجئوهم أثناء إحدى ولائمهم واحتفالاتهم المقامة حول هذه الموائد الموجودة فى المعابد، ووفقًا لرواية ديودور فإن جسد أوسيمانداياس

---

(١) لا يعطى هيرودوت معنى آخر لهذه الكلمة. انظر الكتاب الثانى، الفصل ١٤٨ وانظر أيضًا الهامش رقم ٥١٩ ص ٤٩٥ ـ الجزء الثانى من الطبعة الأخيرة للترجمة الفرنسية لهذا المؤرخ التى قدمها السيد «لارشيه» (باريس، ١٨٠٢، تسعة أجزاء).

(٢) «لكن فى وقت إجازة العدو، قرروا أنها الفرصة المناسبة لمباغتتهم فى الجبهة، حقًا إنه يوم مشهود، يوم الفرح والبهجة فأقاموا المآدب بالقرب من المقابر ومفارق الطرق».(جوفينال، ساتير).

(٣) نحن نتبنى الرواية التى اقترحها السيد «فيلوتو». انظر وصف «كوم امبو» الفسل الرابع، الهامش الثانى.

موضوع بالفعل فى قاعة الولائم والاحتفالات هذه، حيث لم يتم التوصل إلى المكان الحقيقى الذى يشكل المقبرة إلا فيما بعد. إلا أن عملية رسمه[1] كما تصورناه سوف تبدو للوهلة الأولى متناقضة مع الوصف، فالنص يقول إنه فوق القبر يوجد دائرة من الذهب يبلغ اتساعها ثلاثمائة وخمس وستين ذراعًا ويبلغ سمكها ذراعًا. إن مثل هذه الدائرة ترهب الخيال؛ حيث يساوى محيطها وفقًا لمقياس النيل فى جزيرة الفنتين حوالى مائة وتسعة وثمانين مترًا[2] ويبلغ محيطها حوالى أربعة وستين مترًا أى ما يزيد على حدود الأثر نفسه حتى فى أكثر الأماكن اتساعًا فيه وذلك وفقًا للمقاييس التى حددتها الآثار الباقية منه والتى وجدناها متبقية من الحوائط، وبهذا الشكل ستكون هذه الغرفة الموجود بها الدائرة الكبيرة خارج نطاق النظام المتبع فى الرسوم الهندسية للآثار المصرية لذلك فإننا على قناعة تامة بأن كلمة "ذراع" لا يجب أن تؤخذ بمعناها الحرفى فالأمر هنا لا يعنى الطول الحقيقى للذراع، لكنه يعنى القسمة على ثلاثمائة وخمسة وستين جزءًا متساوية تم إعطاء اسم ذراع لكل منها كما نطلق على[3] الثلاثمائة والستين جزءًا الموجودة فى الدائرة اسم "درجة". وقد كان المصريون القدماء يولون اهتمامًا خاصًا بعلم الفلك. وبالتالى كان للدائرة وجود فى حياتهم فهذه الدوائر لم تكن سوى تقويمات وأدوات تساعدهم على المراقبة والرصد. وربما يكون استخدام هذه الأدوات مقصورًا على كهنة مصر وعلى مريديهم فكان يتم الاحتفاظ بها فى أكثر الأماكن سرية فى المعابد والقصور. وكانت هذه الدوائر يتم الاطلاع عليها بشكل يومى طوال السنة للتعرف على الظواهر الفلكية وكانت تستخدم أيضًا لتحديد مواعيد الأعياد. وفى الحقيقة، لا يمكن لهذه التقويمات أن تظل دقيقة لمدة طويلة إلا أن الكهنة الذين لم يكونوا يجهلون أسباب اختلافها كانوا أيضًا على دراية بكيفية تصحيح أخطائها. وسوف ننوه إلى أنه إذا تم التشكك فى أن العام لدى المصريين كان مكونًا من ثلاثمائة خمسة وستين يومًا فإن كل ما سبق وذكرناه يؤكد ذلك .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) أى ست وتسعين قامة وخمسة أقدام وسبع بوصات.

(٣) أى اثنتين وثلاثين قامة وخمسة أقدام.

إن "سيكارد" قد ظن أنه تعرف فى معبد الأقصر على مقبرة أوسيماندياس لكنه لم يعط أى تفسير يبرر به هذا الظن. ومن بعده دفع "بوكوك"[(١)] بنفس الرأى. إن هذا الرحالة العالم قد أخطأ على الأرجح بسبب التشابه الملحوظ بين النقوش الموجودة فى معبد الأقصر وبين النقوش التى وصفها ديودور، فى حين لا يتعدى ذلك كونه مجرد تشابه لا يكفى وحده فى تحديد هوية كل من الأثرين، وإذا ما قرأنا وصف الأقصر الذى قام به "بوكوك"[(٢)] يمكننا أن نقتنع بأنه يختلف تمامًا مع ديودور فى كل خطوة، وأنه فى الأوقات التى تبدو له هوية الأثر واضحة جدًا يكون التشابه طفيفًا جدًا بين الأثرين اللذين يتحدث عنهما؛ لأنه يكون دائمًا منشغلاً بالفكرة الأولى التى سيطرت على ذهنه. لذلك فإن النتائج التى توصل إليها هذا الرحالة الإنجليزى لا ترتكز إلا على افتراضات هشة وضعيفة وذلك فيما يتعلق بامتداد الإنشاءات وبوضع التماثيل المختلفة.

ويمكننا أن نضيف على كل الأدلة التى سبق وقدمناها حتى الآن، لتحديد هوية قصر ممنون ومقبرة أوسيماندياس ذلك الفحص الذى قمنا به للوحات التى تجسد الآثار الأخرى فى طيبة، وهى التى تؤكد لنا أن موقعها الطبوغرافى وتوزيعها على الخرائط وأسباب قطعها وتعليتها لا تتفق مطلقًا والوصف الذى نقله لنا ديودور.

إن ما نذكره عن قصر ممنون ومقبرة أوسيماندياس يدفعنا فقط أن نقول - حتى لو لم تؤكد شهادة هيرودوت[(٣)] ذلك - بأن الملوك المصريين كانوا يضعون مقابرهم أحيانًا داخل الآثار المقدسة وربما داخل قصورهم أيضًا. ووفقًا لشهادة ديودور نفسه[(٤)] فإن الأشخاص الذين لم يكونوا يملكون آثارًا لتكون مقابر لهم كانوا يخصصون داخل منازلهم حجرة ليضعوا بها مومياوات آبائهم. لذلك لا

---

(١) سيكارد قام برحلاته بين عامى ١٦٩٧ و١٧٢٧، أما بوكوك قد قام برحلاته بين عامى ١٧٣٨ و١٧٣٩.

(٢) انظر ص ٣٠٩ وما يليها فى الجزء الأول من ترجمة رحلات ريتشارد بوكوك التى قدمتها جمعية الأدباء.

(٣) هيرودوت، «التاريخ»، الكتاب الثانى، المقطع ١٨٦، ص ١٢٠، طبعة ١٦١٨.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا المبحث

يجب البحث عن مقابر حكام طيبة فى وادى الملوك فقط أو فى المقابر الموجودة تحت الأرض عند سلسلة الجبال الليبية. وتدفعنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى أن نوفق بين شهادتى استرابون وديودور فيما ينقله كل منهما. فالأول يتحدث عن المقابر بشكل عام والثانى عن مقبرة أوسيمانديساس بشكل خاص. وفى الواقع، يقول استرابون[1] " (إن مقابر الملوك توجد فوق آثار "ممنونيوم" وأنه تم بناؤها بشكل رائع يستحق الإعجاب. كما ذكر أنه بجانب هذه المقابر توجد مسلات منقوش عليها كتابات تمدح عظمة وثراء وقوة الحكام وتشهد بأن إمبراطوريتهم امتدت حتى بلاد "سيثى" و"باكتريان" وبلد يطلق عليه الآن "ايونى".

إنه لمن الصعوبة بمكان أن نصدق أن المصريين قد وضعوا مسلات فى مؤخرة وادى الملوك أو عند منحدرات سلسلة الجبال الليبية، وذلك على الرغم من أنه قد نتجت أشياء مذهلة وفريدة عن حب وشغف المصريين للأعمال العظيمة؛ حيث أظهروا اهتمامًا زائدًا عن الحد ورغبة ملحة فى إدهاش العالم والأجيال التى ستأتى بعدهم بهذه الآثار الفريدة. ولا يوجد شىء فى المواقع ذاتها يدلنا عن كيفية ارتباط هذه الأشكال أحادية الحجر وهى التى لم يعد لها أى أثر - بنظام الحفر والتنقيب وعن كيفية ربطها أيضًا بالمداخل التى لا تكون ظاهرة عادة والتى لا تتوافق مع الجمال الداخلى لهذه المقابر.

لذلك يبدو لنا أن الأقرب للمنطق هو أن تكون هذه المسلات التى تحدثنا عنها جزءًا من الآثار الخاصة بالمقابر الموجودة عند سفح الجبال الليبية، وقد يكون أحد هذه الآثار هى مقبرة أوسيماندياس. إن ما يؤكد لنا هذا الرأى هو أن النقوش الموجودة بهذا الأثر تتشابه كثيرًا مع النقوش الموجودة على المسلات التى تحدث عنها استرابون. فكلاهما تتحدث عن ذكرى الغزوات التى وقعت فى الـ"باكتريان". ومن ناحية أخرى، فإن مكان مقبرة أوزيماندياس يتفق تمامًا مع الموضع الذى حدده استرابون لمقابر الملوك؛ حيث قال إنها تقع فوق آثار

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧ فى نهاية هذا البحث.

"الممنونيوم" وهى آثار تم تدميرها بالكامل إلا أننا تمكننا من تعيين حدودها[١]. وسوف تكتسب افتراضاتنا مصداقية أكثر إذا ما كنا قد وجدنا بقايا هذه المسلات بجانب مقبرة أوسيمانداياس. وعلى الرغم من أن ملاحظتنا قد أغفلت هذه الحقيقة فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نؤكد أنه ليس لها أية أثر. وهناك شئ جدير بالملاحظة ألا وهو عدم وجود أية مسلات على الشاطىء الأيسر من النهر فى مدينة طيبة، ونظن أن كل هذا الجانب من المدينة قد تعرض للنهب والسرقة من قبل الغزاة الذين قدموا لمصر، لأننا لا نظن أن تكون عظمة مصر المتجسدة فى آثارها قد اقتصرت على الضفة اليمنى للنيل فقط. وقد ذكرنا فيما قبل أن كل حى الـ"ممنونيوم" كان فيما مضى مسرحًا لعمليات نهب وتدمير كبيرة وأن الآثار الكبيرة[٢] العظيمة منه قد اختفت تمامًا، وذلك إنما يفسر لنا وجود سبع عشرة مقبرة فقط من عهد بطليموس لاجوس، على الرغم من أن الحوليات المصرية تتحدث عن سبع وأربعين مقبرة[٣] ملكية. وفى الواقع، فمن الممكن جدًا ألا تكون كل الآثار المخصصة للدفن قد تم نقرها فى الصخر على غرار المقابر الموجودة فى وادى المقابر، وأن عددًا منها قد تم إنشاؤه فى سهل طيبة. وأنها قد لاقت نفس مصير المنونيوم الذى تحدث عنه استرابون وهو نفس المصير الذى ينتظر مقبرة أوسيمانداياس التى لم يتبق منها سوى الثلث.

وإذا كانت التأريخات القديمة قد ساعدتنا بعض الشىء لكنا قد عرفنا الحقبة التى ينتمى لها هذا الأثر الذى قمنا بوصفه؛ إلا أن الشهادات التاريخية بها نواقص عديدة فلم تساعدنا على تحديد موقع مقبرة أوسيمانداياس التى مازلنا نملك عنها ذكريات كثيرة. ويعتقد "جابلونسكى"[٤] أن الأحداث التى نسبها ديودور لأوسيمانداياس تشبه كثيرًا الأحداث التى نسبها "مانيتون" لأمنحتب الرابع التى حدد على أساسها هوية هاتين الشخصيتين وهو يخلط أيضًا بين

---

(١) انظر المبحث الثانى من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٨ فى نهاية هذا المبحث.

(٣) انظر كتاب «جابلونسكى» الذى ذكرناه مرات عديدة طوال حديثنا وعنوانه: عن ممنون اليونانيين والمصريين، وكان هذا التمثال الأكثر تبجيلاً فى طيبة.

(٤) انظر وصف مدينة هابو، المبحث الأول من هذا الفصل.

بـ"ممنون" أو " أمنحتب "، لذلك فإننا نرى هنا مقبرة أوسيمانداياس. وبعيدًا عن وجود أسباب تدفعنا للخلط بين شخصيات عديدة، فإننا على يقين من أن الآثار التى شيدوها والحملات التى قاموا بها والحروب التى خاضوها تختلف تمامًا عن بعضها وبعض . وهكذا استطاعت الآثار ذاتها أن تؤكد هذه الشهادات التاريخية التى سمحت لنا بأن نعتقد بأن الإمبراطورية المصرية كانت قديمًا ذات امتداد كبير، وأن الملوك الذين رفعوا من شأنها ووصلوا بها إلى أوج ازدهارها، قد مدوا حدودها لتشمل آسيا العليا والباكتريان كانت مقاطعة منها. فضلاً عن ذلك، فإن جميع تفاصيل الغزوات التى سكت عنها التاريخ منقوشة على هذه الآثار ومعروضة أمام الرحالة الباحثين عن المعرفة. وكم كانت تلك الفائدة إذا كانت هذه الآثار قد منحتنا الفرصة لنترجم الكتابات الهيروغليفية المنقوشة عليها .

إننا لن نترك الحديث عن مقبرة أوسيمانداياس دون أن ننوه إلى أنه يعتبر من أكبر الآثار الموجودة فى طيبة بعد معبد الكرنك الكبير والممنونيوم الذى تحدث عنه استرابون.

---

(١) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل.

نصوص الكتاب

-١-

لم تعط مصر هذه الوقائع من سجلاتها فقط؛ بل كثير أيضًا من اليونانيين الذين قد زاروا طيبة فى عصر بطليموس لاجوس كتبوا تاريخ مصر، وأحدهم هو هيكاتيوس المالطى، متطابقًا مع ما قيل. (ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة كتاب ١، صـ٥٦، طبعة ١٧٤٦).

-٢-

عشرة غلوات من القبر الأول، كما يقول، وعلى مبعدة دفنت طبقًا للتقليد، محظيات زيوس، بالقرب من البناء الأثرى لملك معروف باسم أوسيمانديـاس.

فى مدخل هذا الأثر يوجد صرح من الحجر الملون ويبلغ طوله بليثرونتين وارتفاعه خمسًا وأربعين ذراعًا. وإذا تقدمنا نجد بهو أعمدة على شكل مربع وهو مبنى من الحجر وكل جانب يبلغ أربع بلثرونات. وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر ويبلغ ارتفاع كل منها ست عشرة ذراعًا وهى منحوتة على الطريقة القديمة. أما السقف فهو مبنى من أحجار أحادية تمتد بعرض قاتومين والسقف كله ملون باللون الأزرق ومطعم بنجوم عديدة. وبعد بهو الأعمدة يوجد ممر جديد صرح آخر يشبه تمامًا ذلك الذى تحدثنا عنه لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقانًا .

وبجانب المدخل توجد ثلاثة تماثيل منحوتة كلها حجر أسود وهو حجر أسوان، أحدها يجسد الملك وهو جالس وهى أكبر التماثيل الموجودة فى مصر حيث تزيد مقاس القدم على السبعة أذرع. أما التمثالان الآخران فيبدآن عند قدم التمثال الأول، أحدهما عن يساره والآخر عن يمينه، وهما يجسدان ابنة الملك وأمه وأبعادهما تقل كثيرًا فى الحجم عن التمثال الرئيسى. إن هذا العمل

الفنى لا يتميز فقط بضخامة حجمه، بل إنه جدير أيضًا بالإعجاب من الناحية الفنية لأن له قيمة كبيرة ترجع إلى طبيعة الحجر المستخدم الذى لا يظهر عليه أى شقوق أو بقع رغم ضخامة الحجم المستخدم منه. وقد نُقشت عليه الكلمات الآتية:

"ملك الملوك أنا، أوسيماندياس. إذا أراد أحد أن يعرف كم أنا عظيم وأين أرقد، فعليه أن يحطم أحد أعمالى".

"وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيماندياس وهو تمثال أحادى الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعًا، وتضع الأم على رأسها ثلاثة تيجان لتظهر أنها كانت فتاة ثم امرأة ثم أم لملك. وبعد الصرح ، نجد بهو أعمدة أكثر روعة من الأول ويوجد به نقوش بارزة تجسد الحرب التى شنها الملك على متمردى "باكتريان" والتى قاد خلالها أربعمائة ألف جندى مشاة وعشرين ألفا من الخيالة. وكان ذلك الجيش مقسم إلى أربعة فيالق يقود كل منها أحد أبناء الملك.

"على الحائط الأول نجد الملك وهو يحاصر أسوار المدينة المحاطة بمياه النهر من كل جانب، فيحارب بعض فرق العدو التى تتقدم نحوه. ويوجد بجانبه أسد رهيب يدافع عنه بضراوة. ومن بين من قاموا بشرح هذه النقوش هناك من يِّدعون أنه كان يوجد بالفعل أسد حقيقى يرعاه الملك ليشاركه المخاطر التى يواجهها فى المعارك، وكان يقوم بإرهاب الأعداء بقوته وشراسته. وهناك آخرون يقولون إن الملك بسبب شجاعته وقوته أراد أن يظهر خصاله التى يفخر بها بشدة فاتخذ الأسد رمزًا لذلك. أما على الحائط الثانى كان هناك تجسيد للأسرى الذين عاد بهم الملك من حملته وهم يظهرون بدون أعضاء تناسلية وبدون أيدى للدلالة على أن الشجاعة كانت تنقصهم وأنهم كانوا بلا أيدى فعالة فى المعركة. أما الحائط الثالث فهو مزين بنقوش عديدة ومتنوعة وبكلمات هيروغليفية رائعة الجمال تجسد القرابين التى قدمها الملك للاحتفال بانتصاره فى هذه الحرب. وفى وسط بهو الأعمدة وفى الجزء المكشوف منه يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية فى الجمال وأية فى الإتقان ومدهشًا فى ضخامة حجمه وعظمته. و عند الحائط الأخير يوجد تمثالان جالسان من الحجر يبلغ ارتفاعهما سبعًا وعشرين

ذراعًا. وبجانبها توجد أبواب ثلاثة تؤدى من بهو الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة أيضًا ليأخذ شكل قاعة طرب يبلغ مقاسها بليثرونتين ونجد فى هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التى تجسد شاكين ينظرون للقضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضيًا تم نقشهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس وتتدلى من عنقه صورة "الحقيقة" وهى مغمضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة. وتشير هذه الشخصيات - من خلال الشكل الذى تم تجسيدهم به - إلى أنه من واجب القضاة ألا يروا سوى الحقيقة.

"وننتقل بعد ذلك إلى ردهة محاطة بقاعات من كل شكل ونوع، وفى كل منها نجد طاولات مصورة ويوجد عليها مختلف أنواع الأطعمة التى ترضى جميع الأذواق. فى إحدى هذه الغرف نجد الملك وقد تم تجسيده بقدرة فنية عالية وبألوان باهية وهو يقدم للآلهة الذهب والفضة التى يستخرجها كل عام من مناجم مصر ونجد كمية هذا الذهب والفضة وهى قيمة تساوى بعملتنا الآن ما يزيد على اثنين وثلاثين مليون مينًا. ثم نجد بعد ذلك المكتبة المقدسة ونجد مكتوبًا عليها : مكان شفاء الروح ونجد فيها صورًا لكل الآلهة فى مصر، ويقدم لهم الملك القرابين والهدايا التى تتناسب مع كل آله منهم.

ويقف الملك أمام أوزيريس والقضاة الذين يقودونه للعالم الآخر ليشهد بذلك أنه طلب العفو من الآلهة وحقق العدل للناس. وأمام المكتبة مباشرة توجد غرفة أكبر اتساعًا تحتوى على عشرين طاولة محاطة بأسرة عليها صور لـ"جوبيتير" و"جنون" و "أوزيمانديّاس" نفسه. ويبدو أن جسد الملك قد دفن فى هذا الموضع. وتحيط بهذه القاعة غرف صغيرة وعديدة ومظلمة تجسدت فيها وبفن كبير كل الحيوانات المقدسة فى مصر. ثم يتم الصعود بعد ذلك إلى الجزء الذى يُعتبر مقبرة بالفعل، ونرى فوق القبر دائرة ذهبية يبلغ قطرها ثلاثمائة وخمسًا وستين ذراعًا ويبلغ سمكها ذراعًا كاملاً. وفى كل ذراع تم كتابة أيام السنة مع ذكر وقت شروق وغروب الكواكب والتفسيرات التى توصل إليها علماء الفلك المصريون فى هذا المجال. وقد رُوى أن قمبيز والفرس سرقوا هذه الدائرة خلال الفترة التى استولوا فيها على حكم مصر. ووفقًا لما ذكرته السلطات حينذاك، كان هذا هو

وصف مقبرة أوسيماندياس التى تفوقت على غيرها ليس فقط بفضل عظمة إنشائها لكن بفضل مهارة العمال الذين بنوها أيضًا. "

-٣-

لكن إلى زيوس الذين اعتبروه فى أعلى مراتب الكرامة، وهم الذين كرسوا له فتيات رائعات الجمال ومن عائلات متميزة وقد أصبحن بغايا و عاشرن أى رجل من الرجال يرغبن فيه حتى يصلن إلى التطهير الطبيعى لجسدهن وبعد هذا التطهير يتزوجن بالرجل، لكن قبل أن يتزوجن، وبعد فترة البغاء، يحتفلن بطقس العزاء لهن. (استرابون، التاريخ، كتاب ١٧ صـ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

-٤-

وفى الواقع، فى عصر الكاهن الأعظم أيتوس الكسندروس والآلهة المنقذة، والآلهة الاخوة، والآلهة الخيرة، والآلهة المحبة لآبائهم، والإله ابيفانيس، المرضى عنها من الشعب بدنيقى يورجنيس بيرها ابنة فيللينى، أرسينوى فيلادلفوس، أرسياس ابنة ديوجنيس، وكاهنة أرسينوى فيلو باتيروس، ايرينى ابنة بطليموس)توضيح للنقش اليونانى للأثر الذى عثر عليه فى رشيد بواسطة م. إميلون سطور ٤، ٥، ٦ صـ٢١،١١)

-٥-

فى تحقيقهم للعدالة لم يظهر المصريون اهتمامًا طارئًا فحسب، معتبرين أن قرارات المحكمة تمارس تأثيرًا كبيرًا على الحياة الجماعية. ومن الواضح لهم أن مرتكبى الجرائم ضد القانون يجب أن يعاقبوا والجانب المهان يمنح النجدة. وهذه هى المثالية فى تصحيح الأفعال الخاطئة. لكن على الجانب الآخر، إذا ،كان الخوف لدى المذنبين من أحكام ساحة المحكمة يمكن أن تذهب سدى بواسطة الرشوة أو الهبة فإن ذلك يتسبب فى انهيار الحياة الجماعية .

ونتيجة لذلك، يتم تعيين أفضل الرجال من أهم المدن كقضاة على كل الأرض،

من هليوبوليس وطيبة وممفيس حيث يتم اختيار عشرة قضاة من كل مدينة، و يكون هذا المجلس القضائى أقل من الاريوباجوس فى أثينا أو مجلس الشيوخ فى إسبارطة. وعندما يجتمع الثلاثون فإنهم يختارون أفضل العناصر من الرجال الأكفاء ليكونوا رؤساء المحكمة.

وتزداد مكافآتهم ويزودهم الملك باحتياجاتهم، وهى كافية لإعالة القضاة. ويرتدى القاضى فى عنقه سلسلة ذهب بها صورة مصنوعة من الحجر الكريم ويلقبونها بالحقيقة؛ و تبدأ المرافعة القضائية حينما يرتدى القاضى صورة الحقيقة. وكل مادة فى القوانين يتم كتابتها فى ثمانية مجلدات توضع أمام القضاة. و تقتضى العادة أن يقدم المتهم تفاصيل شكواه مكتوبة؛ مثالاً لذلك : كيف حدث الموضوع، وحجم الإهانة أو الخسارة التى تمت. ومن ثم يتناول المحامى المستندات المعروضة بواسطة خصومه فى القضية ويعلق على كل اتهام. وبعد ذلك، يتطلب القانون أن يرد المتهم على ذلك كتابة وعلى المحامى بعد ذلك أن يقدم الدليل. وبعد أن أدلى كل من الخصمين ببياناته مكتوبة إلى القضاة، فمن واجب الثلاثين قاضيًا فى الحال إعلان آرائهم فيما بينهم ويضع رئيس الجلسة صورة الحقيقة على إحدى الحجج أو الأخرى من الحجتين اللتين قدمتا .(ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١ صـ٨٦)

- ٦ -

وهؤلاء الذين يمتلكون مقابر خاصة تدفن فيها الجثث بدلاً من المقابر العائلية، لكن هؤلاء الذين لا يمتلكون حجرة جديدة فى منزلهم، فيضعون التابوت منتصبًا على حائط ثابت .

وأى أحد أيضًا حُرم من الدفن بسبب اتهامات وجهت له أو بسبب استخدام جسده كضمان لقرض معين سيتم دفنه بعيدًا فى منزله الخاص. (ديودور الصقلى تاريخ المكتبة، كتاب ١، صـ١٠٣)

-٧-

فوق ممنونيوم ، فى الكهوف، توجد مقابر الملوك، وهى التى تكون من الحجر المنحوت، وعددها أربعون بناء رائعًا، فى وسط المقابر، على بعض المسلات توجد نقوش حيث تظهر ثروة الملك فى ذلك العصر، وأيضًا سلطانهم وهو الذى امتد حتى السكيثيين والهنود وأيونيا الحالية، ومبلغ الضرائب التى تسلمها، وحجم الجيش الذى يمتلكونه حوالى مليون رجل .(استرابون، الجغرافيا، كتاب ١٧ صـ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

القسم الرابع

وصف المعبد الغربى أو معبد إيزيس

بقلم : جولوا و ديفيلييه

مهندسا الطرق والكبارى

على بعد حوالى ستمائة متر تقريبًا من معبد رمسيس الثانى فى اتجاه الجنوب الغربى نجد فى مضيق - كونته التلال المنفصلة عن سلسلة الجبال الليبية - معبدًا صغيرًا يبدو أنه كان مخصصًا للإلهة إيزيس. ويقع هذا الأثر وسط نطاق مسور مستطيل أحجاره عبارة عن قوالب تم تخفيفها فى أشعة الشمس. ويتم الدخول إلى الأثر عن طريق أحد هذه الأبواب المهيبة التى نجدها دائمًا فى مقدمه المعابد لدى القدماء المصريين حيث يشكل الباب إما صرحا أو كما هو الحال هنا يكون جزءًا من سمك حائط السور الذى يحيط بالأثر. وعادة ما تكون هذه الأبواب ذات أبعاد متناسبة مع حجم الأثر نفسه ومع أهميته. إن الباب الذى نراه الآن تبلغ فتحته متراً ونصفاً ويبلغ عمقه ثلاثة أمتار وثلثى متر ويبلغ عرض قوائمه متراً وارتفاعه الكلى لا يزيد عن خمسة أمتار ونصف. إن مقاييس هذا الباب تتناسب تمامًا مع الحجم الصغير لهذا الأثر.

ويزين الكورنيش قرص مجنح مثبت على خلفية مزينة بأضلاع عمودية. أما محور الباب - وهو أيضًا محور المعبد نفسه - فهو يشكل زاوية قدرها اثنتان

وستون درجة وثلاثون دقيقة مع خط الزوال المغناطيس . أما حائط السور فينتهى على جانبى الباب وهو يرتفع عن مستوى الباب على امتداده حول الأثر بحوالى متر وثمانين سنتيمتراً ويبلغ ارتفاعه فى الأساس ثلاثة أمتار وسبعة سنتيمترات. ويبلغ طول أقل الجوانب انخفاضًا ستة وثلاثين مترًا وهو يقابل الجهة الجنوبية أما أكثر الجوانب ارتفاعًا فيبلغ طولها ثمانية وأربعين مترًا . ويعتبر هذا المعبد من أكثر الآثار التى وجدناها بحالة جيدة فى كل منطقة آثار طيبة . وقد شيد عند سفح سلسلة الجبال الليبية فوق تربة جيرية بحيث يكون بمأمن من الطمى الذى يلقى به النيل ويكون مختبئًا داخل الجبل، مما ساعد على الحفاظ عليه وعدم تعرضه للتدهور مثل الآثار الأخرى الموجودة بجانب التجمعات السكنية. ومازال الأثر على حاله الأولى حتى الآن ويمكن بسهولة رؤية النظام الدقيق الذى وضعت به القوالب التى تتميز بمقاسات محددة لا تدع مجالاً للشك فى قدمها وعراقتها. ويتميز حائط السور بسمك كبير يماثل العمق الكبير الذى يميز الباب وقد تم تصميم هذا السور الذى يحيط بالأثر كله بشكل يحميه من أى انتهاك قد يتعرض له هذا الأثر المقدس وهو يساعد وقت اللزوم كحصن واقى ضد الأعداء وهجماتهم.

وعلى بعد ستة عشر مترًا من الباب نجد المعبد الذى يبلغ طوله ضعف عرضه تقريبًا. وقد اعتاد المصريون القدماء هذه الأبعاد بالنسبة للآثار صغيرة الحجم؛ مثل الأثر الذى نتحدث عنه، وهذا الحجم يبهج العين ويحدث فى النفس أثرًا طيبًا ، ونجد هذه الأبعاد أيضًا فى الآثار اليونانية القديمة ومما لا شك فيه أن اليونانيين قد اقتبسوا هذا الشكل من المصريين.

وقد تم بناء المعبد بالكامل باستخدام الحجر الرملى ذى الحبات الدقيقة جدًا وذى اللون الأصفر الذى يتحول لونه إلى الأبيض عند تعرضه للضوء القوى. وتتميز واجهة المعبد بالبساطة المتناهية فهى عبارة عن حائط شبه منحرف يعلوه كورنيش مصرى يوجد تحته شريط يمتد إلى كل زوايا الأثر. ويزين وسط هذا الكورنيش قرص مجنح تشكل الحلية الوحيدة. وفى منتصف الواجهة يوجد باب يتميز الإطار المحيط به ببروز خفيف على الحائط وتتميز الخرجة الخاصة به بأنها مزينة بقرص مجنح على خلفية ذات الأضلاع .ويستخدم هذا الجزء

للدخول إلى الصالة وهى عبارة عن قاعة كبيرة مربعة الشكل سقفها قائم على صفين من الأعمدة كل صف منهما مكون من عمودين وتنقسم هذا الصالة إلى قسمين غير متساويين يفصل بينهما حوائط تمتد بين أعمدة الصف الثانى والركائز الموجودة على نفس الصف. وفى كبرى المعابد المصرية يوجد دائماً صالتان متتابعان : أما هنا فيبدو أن الاثنتين قد تم دمجهما معًا إلا أن الأرضية ليست واحدة حيث يتعين صعود بعض الدرجات البسيطة للدخول من الأولى إلى الثانية.

ويوجد بالداخل منفذ ذو فتحة واسعة بالقرب من السقف ويعلو باباً موجوداً بالحائط الجانبى على اليسار، وهذا المنفذ يزيد من ضوء النهار الداخل إلى الرواق عن طريق البابين الموجودين به . ومن الملاحظ بشدة أنه نقش على الجدار الأسفل لهذا المنفذ قرص تنبثق منه ستة خطوط تتفرع منه على شكل مخروطيات ناقصة ومتداخلة فيما بينها . إن موضع هذا الشعار يدعونا للاعتقاد بأنه يجسد ضوء الشمس الداخل إلى المعبد، ونجده فى أماكن أخرى فى الظروف التى يكون له فيها معنى مشابه . فنرى هذا الشعار فى دندرة على أحد أطراف لوحة البروج حيث يجسد الشمس فى برج السرطان وهى تجمع بين أشعتها صورة إيزيس الموجودة فوق المعبد.

إن النقوش التى تزين الأفاريز الموجودة بمعابد أدفو ودندرة وكل المنافذ التى تسمح بدخول ضوء النهار فى هذه الآثار تمثل كذلك أقراصاً تنبعث منها أشعة على شكل مخروطات ناقصة . ونجد هذا الشعار بكثرة على النقوش الهيروغليفية ولا نشك فى أنه يعبر عن الضوء . ويتعين الآن أن نعرف - غير المعنى المباشر لهذه الحروف الهيروغليفية- المعانى الاستعارية المختلفة التى أعطاها له المصريون القدماء حتى يتسنى لنا تفسير النقوش المختلفة التى نجدها . ويمكننا بالتأكيد أن نضعه بجانب النقوش الهيروغليفية العديدة التى تعبر عن الأشياء التى تجسدها، فهذا هو الحال بالنسبة للماء ولعدد بسيط من الرموز[1] إن الطريقة التى جسد بها القدماء الضوء

---

(١) انظر وصف «فيلة» تعليم المرحوم السيد «لانكريه» الفصل الأول وصف آثار العصور القديمة الجزء الأول. انظر أيضا دراسة السيد / كوستاز عن مقابر «الكاب» وصف آثار العصور القديمة، الجزء الأول

هى الأقدر على تجسيد الشىء الذى أرادوا التعبير عنه، فإننا نفترض أنهم كانوا يملكون عن الطبيعة وعن هذا العنصر نظام محدد وأفكار جيدة.

لنعود لصالة هذا المعبد التى تتميز بتنسيق لا نجده فى أى مكان آخر، فالأعمدة الموجودة بها تتميز بضخامة لا مثيل لها. فإذا ما اتخذنا نصف قطرها الأعلى كوحدة قياس سنجد أن ارتفاعها يبلغ اثنى عشر وحدة ونصفاً بما فيها تاج العمود الذى يمثل وحده وحدتين فداء والقاعدة تمثل ثلثى وحدة. إن هذه الأبعاد تقترب من أناقة الآثار اليونانية. إن حلية تاج العمود عبارة عن جرس مقسم إلى أربعة أجزاء، ويوجد فى الزوايا سيقان وأوراق نباتات محلية ومثلثات متداخلة فى بعضها البعض سبق وتحدثنا عنها أكثر من مرة[1] إن السيقان العمودية والمستديرة واللفافات الدائرية التى تزين عادة جذع الأعمدة المصرية موجودة أيضًا فى هذا المعبد؛ أما الطبليات التى تقلد تيجان الأعمدة وتحمل العتب فهى مزينة بحروف هيروغليفية.

وعند زوايا هذا الجزء الأول من الصالة توجد دعامات واجهاتها الأمامية مستديرة تيجانها مزينة بصور إيزيس [2]. ويعتبر هذا هو المثال الوحيد الذى يمكن ذكره عن

استخدام هذه العناصر فى الأجزاء المعمارية فى الآثار المصرية ، إنها مرفوعة على قاعدة مزينة بسيقان اللوتس مع براعم وزهور متفتحة. أما جسم الدعامة نفسه فهو مزين فى الوسط بخط كامل من الحروف الهيروغليفية وعلى جانبيه توجد أزهار لوتس يعلوها أفعى تزين رأسها تيجان رمزية .

إن ما يمكن أن نسميه تاج دعامة عبارة عن ثلاثة رؤوس لإيزيس مصورة على ثلاث جهات ظاهرة وكل منها يعلوها شعر مستعار تحيط بالرأس ويلتف من وراء الأذن وينسدل على جانبى الوجه والعنق ويوجد أيضًا على هذه الرؤوس قلائد

---

(١) انظر الوصف الذى قدمناه عن معبد رمسيس الثاني فى الجزء السابق.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٤، شكل ٧و اللوحة رقم ٣٦، الشكل ٢ ، مجلد المصور القديمة، المجلد الثانى.

من الخرز . وفوق رأس إيزيس يوجد إفريز مزين بأضلاع عمودية وتعلوه صورة لمقصورة . ويمثل كل هذا تاج الدعامة على شكل رأس إيزيس كما وصفناه فى "فيلة" و "إسنا" وكما سنصفه بكل جماله فى "دندرة". أما هنا فهو براق بكل هذه الألوان الزاهية التى نميز اللون الأزرق من بينها. وإذا ما نظرنا لهذه الدعامات بشكل منفرد سنجد أن بها شيئاً خاصاً ورائعاً إلا أنها هنا لا تشبه تيجان الأعمدة الموجودة بالصالة ، فلم يكن المصريون يهتمون بمثل هذا الاختلاف والمعبد الصغير فى «كونترالاتو»[1] أكبر دليل على ذلك. والشىء الوحيد الذى يغفر هذه الغرابة هو الدافع الذى ربما قادهم إلى ذلك ألا وهو وضع صورة هذه الآلهة بهذا الشكل فى المعبد تكريمًا لها .

أما الجزء الثانى من الصالة فيجب الصعود إليه كما سبق وذكرنا عن طريق أربع درجات ارتفاعها الكلى خمسة ديسيمترات أى مساوية لارتفاع الركيزة المزخرفة التى يرتفع عليها الصف الثانى من الأعمدة وكذلك الباب والستائر الحجرية . ويبلغ طول الجزء الثانى من الصالة مترين ونصفاً وعرضه حوالى ثمانية أمتار . وهو فى الواقع ليس إلا ممر يؤدى إلى ثلاث غرف سوف نصفها لاحقًا . ونجد عند دخولنا على اليسار وفى مقابل الجدار الجانبى سلما صغيرا درجاته منحوتة داخل الجدار وتبرز عن الحائط بمسافة متر ونصف. يقود هذا السلم إلى شرفات الأثر وهو مضاء- مثله مثل كل الجزء الثانى للرواق- عن طريق نافذة شبه مربعة يتم غلقها عن طريق حاجز من الحجارة على غرار تلك الحواجز الموجودة فى الكرنك ومدينة هابو باستثناء شكله الذى حظى بعناية خاصة. أما عارضة النافذة فهى هنا أكثر انخفاضًا وتوجد عند ثلث ارتفاعها وبها ثلاثة أعمدة صغيرة مبتعدة عن بعضها وبعض . وبالتالى لا تتوافق مع القضبان الأربعة الموجودة بالجزء الأسفل لذلك فهى لا تحمل شيئًا . أما العمودان الآخران فهما مزينان بتاجين يعلوهما صورة إيزيس والمعبد. أما تاج العمود الموجود فى المنتصف فهو على شكل جرس مزين بأوراق نباتات محلية .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨٩، للوحات العصور القديمة، المجلد الأول.

وقد تم تنفيذ النوافذ ذات المقاسات الصغيرة بدقة وروعة فى التفاصيل تلفت الأنظار.

أما الحائط الموجود فى نهاية الممر يوجد به ثلاثة أبواب تؤدى إلى غرف تنسيقها يتطابق تمامًا مع حجرات قدس الأقداس الثلاثة لمعبد فيلة الكبير. ويزين الباب الأوسط كورنيش تعلوه قرص مجنح مثبت على خلفية عمودية الأضلاع، يعلوها سبعة رؤوس لإيزيس لها شعر مستعار ومقصورة تعلوها . ويبدو أن الهدف هنا هو إظهار صورة هذه الآلهة التى يراد تبجيلها من خلال هذا المعبد. ويبلغ طول حجرات قدس الأقداس الثلاثة خمسة أمتار والحجرة الموجودة فى الوسط هى الأكثر عرضًا من الآخريين.

ويغطى هذا المعبد الصغير نقوش دقيقة الصنع مغطاة بألوان باهية مازالت محتفظة بحالتها الأصلية وهى تعطى فكرة جيدة ودقيقة عن فن استخدام القدماء المصريين للألوان. وقد أخذ القارئ فكرة صحيحة عن هذا النوع من الزخارف من خلال وصف آثار فيلة(١) ومن خلال مشاهدة النقش الذى يزين الجزء الداخلى من صالة بالمعبد الكبير فى هذه الجزيرة (٢) إلا أن القارئ سيجد أكبر تقدير لهذا الفن هنا فى معبد إيزيس حيث إن الأبعاد الصغيرة للأثر تسمح للعين بمشاهدة التفاصيل الصغيرة بسهولة وبنظرة واحدة سريعة.

ومن هنا تأكدنا من أن اجتماع فن النحت مع فن التلوين - والذى يبدو وكأنه نوع من الخلط- لا يوجد به ما يزعج عند النظر إليه للوهلة الأولى، بل على العكس فإننا إما أن نشعر بأننا مدينون للمعماريين المصريين بهذا الفن. وإما أن نألف رؤية هذا المنظر بحيث تسعد العين برؤيته وتسعى إليه .

---

(١) انظر الفصل الأول، من وصف آثار العصور القديمة.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٨، لوحات العصور القديمة، المجلد الأول.

ومن بين كل النقوش التى تزين المعبد لا يوجد سوى لوحتين كاملتين، توجد اللوحــة الأولى [١] داخل قدس الأقداس الموجود على اليسار حيث تعلو الباب وتغطى المساحة الموجودة بين السقف والساكف. وأهم ما تصوره هذه اللوحة هو كبش له أربعة رؤوس يعلوه قرص يوجد فى وسطه أفعى، ويحلق فوق هذا الحيوان الأسطورى نسر متوج باسطًا جناحيه حوله ويقف أمامه وخلفه امرأتان فى وضع تعبد له. ويعلو هذه اللوحة تصوير يجسد على هيئة خطوط عمودية تمثل فى العادة زخرفة الأجزاء العليا للحوائط داخل الآثار.

أما اللوحة الثانية[٢] فهى تجسد مشهدًا فريدًا يشبه تمامًا تلك المشاهد التى نجدها فى المخطوطات والبرديات التى جمعناها من طيبة[٣]. يتكون الجزء الأول من هذا المشهد من ثلاث شخصيات ترتدى الزى نفسه ولها نفس الوضع ونفس الصفات ونفس طريقة تصفيف الشعر التى نجدها فى المخطوطات. وتجسد الشخصية الموجودة فى الوسط صورة شخص يرجو الحصول على شرف المثول أمام أحد الآلهة التى نجدها على يمين اللوحة ويبدو وهو يطلب بإلحاح هذا الطلب من امرأة تمسك بيديها رموز الألوهية ولا يمكن أن تكون سوى الإلهة إيزيس. وتقف خلف هذا الشخص كاهنة تبدو أنها تؤيد الشخص فى طلبه وتطلب من الإلهة التعطف عليه. ويوجد خلف إيزيس ميزان يقوم على ضبطه رجلان أحدهما يرتدى قناعاً يعلوه رأس صقر. أما الآخر فيضع قناعًا يعلوه رأس ابن آوى ويمسك هذا الرجل الثانى فى إحدى يديه علامة الحياة . وعلى الأرجح يجسد كلاهما الألوهية بصفاتها المختلفة. ويجلس قرد فى منصف ذراع الميزان. وبنفس وزن المثقال الموجود على أحد كفتى الميزان تم تعليق مثقال آخر على حبل يخترق ذراع الميزان عن طريق عقدة : ويهدف ذلك غالبًا إلى ضبط اتزان الميزان ويبدو أن تلك هى مهمة الشخص الذى يرتدى رأس الصقر . وكانت هذه الثقالة

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٥، الشكل رقم ٦، لوحات العصور القديمة، المجلد الثاني.

(٢) نفسه الشكل رقم ٢.

(٣) انظر اللوحات رقم ٦٠ و ٦٦ و ٧٢ ، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

سهلة الحركة على طول ذراع الميزان حتى يكون من الممكن لإعادة الاتزان أن يتم زيادة أو نقصان مسافتها من نقطة ارتكازها على حسب الحاجة. وفى الكفة التى يحركها الإله الذى يرتدى رأس ابن آوى توجد ريشة . ونجد هذا الميزان والشخصيات التى تحقق له التوازن على ورق البردى، إلا أنه فى بعض المخطوطات نجد الشخصيات التى لها رأس صقر ورأس ابن آوى تنظر لبعضهما البعض بدلا من أن يتبع أحدهما الأخرى وأحيانًا ما يكون الشخص الذى يرتدى رأس الصقر منشغلاً بإعادة الاتزان للميزان بدلاً من أن يقوم بذلك الشخص الذى يرتدى رأس ابن آوى. وأحيانًا ما يصاحب القرد الموجودفوق الميزان شكلا لأبى الهول كما هو الحال فى اللوحة التى نتحدث عنها .

وبجوار الميزان يوجد شخص له رأس أبيس يمثل الإله تحوت، ويبدو على هذا الشخص أنه منشغل بكتابة نتيجة الوزن الذى تم كيله. ويسبق هذا الشخص حربوقراط واقف على صولجان يمسك فى كل مذبة[1] بالإضافة إلى علامة الحياة فى يده اليسرى. ويقف أمام الإله وحش جسده كأنه جسد أسد ورأسه كأنها رأس خنزير برى وكان هذا الوحش مرفوعًا فوق المذبح. وفى إحدى المخطوطات المكتوبة على ورق البردى نجد أن رأس الوحش هى نفسها التى نجدها هنا إلا أن فم الوحش فاغر الجسد به ثدى يقترب فى شكله من ثدى الخنزيرة. وامام الوحش توجد زهرة لوتس عليها أربعة تماثيل صغيرة ملفوفة كأنها مومياوات، الأولى لها رأس إنسان والثانية لها رأس قرد والثالثة لها رأس ابن آوى والرابعة لها رأس صقر. وهى نفس الأشكال الأربعة التى نجدها دائمًا فى المقابر سواء كانت مقترنة بتماثيل مغطاة كما هو الحال هنا أو كانت تشكل أغطية لأوعية تسمى "الأوانى الكانوبية " مثل التى جمعناها بأنفسنا من داخل المقابر[2]. وفى بعض البرديات نجد أن القربان الذى نتحدث عنه هو نفسه دائمًا

(١) لقد تم نسيان ذراع الميزان فى الرسم، انظر اللوحة رقم ٣٥، الشكل ٢ لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) يمكننا أن نرى تجسيد ذلك فى اللوحة رقم ٨١، الأشكال ٧ و ٨و ٩ و ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٣ و ١٤ و ١٥، لوحات العصور القديمة،المجلد الثانى.

وفى مخطوطات بردية أخرى لا يكون سوى بعض أزهار البردى موضوعة على المذبح. وبجانب التماثيل الصغيرة الأربعة نجد حيواناً ذا أربعة أرجل، رأسه منفصل عن جسده، ورأسه يقع داخل وعاء موضوع بجانبه وجسده يخترقه سهم وشكله يقترب من شكل الجواد. وأخيرًا وفى طرف اللوحة نجد أوزيريس جالسًا على العرش ويحمل فى يده المذبة والصولجان وهما من رموز الألوهية .

وتشير هوية اللوحة التى وصفناها وهوية المخطوطات الموجودة على البرديات إلى أن الأمر يتعلق بشىء جنائزى حتى ولو كان المشهد الذى تجسده اللوحة يعبر عن ذلك بشكل غامض بعض الشىء. إن هذا النقش يتعلق بالتأكيد بحساب الأموات فى العالم الآخر. ونحن نعلم وفقًا للشهادات الخاصة بالعصور القديمة أن إيزيس وأوزيريس . بصفة خاصة- كانا لدى المصريين رمزًا للخصوبة وروح الكون كله وأنهما لم يكونا فقط من الآلهة بل كان إله من آلهة عالم الموت[1]. ومسئول عن عقاب المذنبين ومكافأة الصالحين فى الحياة الأخرى. فى اللوحة التى وصفناها نجد المتوفى تقوده إيزيس أمام القاضى الأعظم ويستخدم الميزان فى وزن أعماله الجيدة والسيئة حيث يدون الإله نحوت نتيجة هذا الوزن فى حضرة أوزوريس ، وربما يمثل هذا الحيوان من ذوات الأربع والمصاب بسهم يخترق جسده صورة الحيوان الذى تخرج منه روح المتوفى فى حضور حاكم قاس. ونحن نعلم فى الواقع أن المصريين كانوا يعتقدون فى التناسخ، فمن الأشياء الثابتة التى رأيناها تتكرر وفقًا للشهادات التى وصلت إلينا هى أن المصريين كانوا يعتقدون أن الروح خالدة، [2]وأنها تظل متحدة مع الأجساد طوال فترة حفظها وكان ذلك غالبًا هو السبب الذى دفعهم إلى الاعتناء الشديد بعملية التحنيط. ولا يوجد شىء يقول بأن المصريين كانوا يؤمنون بالبعث لكنهم بلا شك كانوا يؤمنون بإنتقال الأرواح. وتقول هذه العقيدة إن الروح بعد أن تظل متحدة مع المادة طالما أن هذه المادة لم تفسد ومازالت قادرة على أن تكون سكن لها -

---

(١) انظر الاستشهادين رقم ١ و ٢.

(٢) انظر المؤلف العلمى الذى ألفه «زويجا» بعنوان «عن أصل واستخدام المسلة» الجزء الرابع، المقطع الأول ـ المبحث ١٦، ص ٢٩٤ ـ ومايليها.

تعود الروح مرة أخرى من عالم الأموات لتحيى أجساداً أخرى جديدة. وبعد أن تمر الروح تتابعيًا داخل أجساد كل أنواع الحيوانات الأرضية والمائية والطائرة تدخل فى النهاية فى جسد إنسانى[١] وكل هذه الهجرات من نوع لآخر تحدث خلال فترة ثلاث آلاف سنة. ويقول «زويجا»[٢] أنه لا يوجد شىء يشير عما إذا كان المصريون يعتقدون أن عملية الهجرة هذه محدودة أم أنها تتكرر إلى ما لا نهاية. ومع ذلك فإنه يبدو- على حد قول اليونانيين الذين تبنوا أفكار المصريين فى مجال التناسخ مع إضافتهم بعض التعديلات التى تتوافق مع معتقداتهم الدينية- أن الأرواح بعد ثلاث هجرات يجب أن تعيش فى سعادة خالدة مع اوزيريس إذا كانت أرواح صالحة وبالتالى لا تسكن أية أجساد أخرى[٣].

إن العديد من المؤرخين القدامى- ونذكر منهم بشكل خاص ديودور الصقلى[٤] قد سبق وأعلنوا أن الإغريق قد نقلوا حرفيًا من المراسم الجنائزية المصرية، أسطورتهم عن عالم الموت والعالم الآخر. وإذا كان هذا الرأى مازال يظهر بعض التناقضات فإن النظر بتمعن لهذه اللوحة التى نراها بأعيننا سيذهب أى شبهة تناقض. فكيف لا نرى فى أوزيريس الذى نشاهده هنا فى صورة «مينوس» الذى يصوره لنا الإغريق[٥] كنموذج فريد ممسكًا بالعصا الذهبى ومؤديًا لوظائف ومهام القاضى فى عالم الأموات؟ إن الشعراء اللاتينيين[٦]

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية المبحث.

(٢) انظر كتاب «زويجا» الذى يحمل عنوان «عن أصل واستخدام المسلة» ص ٢٩٦.

(٣) يستشهد «زويجا» بأولى «أولمبياد» باندار التى يتحدث فيها عن هذه النظرية. انظر كتابه الذى ذكرنا اسمه فيما سبق.

(٤) ديودور الصقلي، «تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ١٠٧ -، طبعة ١٧٤٦.

(٥) «لكن هناك أرى مينوس، الابن المميز لجوبيتر حاملا الصولجان الذهبى، جالسًا لمحاكمة الأموات : هؤلاء فى الواقع قالوا الأسباب حول الملكين الجالسين من جهة والواقفين من جهة أخرى خلال اتساع منزل هاديس الواسع» (هوميروس، الأوديسا، كتاب ١١، بيت ٥٦٧).

(٦) هذه الأماكن لم تكن قد خصصت بقرعة بدون قاضى ولا محكمة. يرأس مينوس ويحرك إنائه، ويستدعى مجلس الهادئين، يتحرى عن الحياة والأخطاء فيرحل، الإلياذة كتاب ٦ أبيات ٤٣١ - ٤٣٣). الفنوسى رادا مانثوس يمارس فى هذه الأماكن سلطة قاسية، ويقوم بتعذيب ومسائلة مرتكبى الجرائم الخفية، ويجبرهم أن يعترفوا بالجرائم الكبيرة التى قاموا بها دون جدوى بإخفائها بين الناس وقاموا بتأجيل التكفير إلى يوم متأخر جدًا من الموت» (المرجع السابق بيت ٥٦٦).

نسبوا لـ«مينوس» هذا الهيمنة على عالم الموت والأرواح إلا أنهم جعلوا له خليفتين هما : «اياك» [١] و«رادامنت». وهل كان ذلك الوحش الذى يسبق اوزيريس هو الذى أوحى بوجود«سيربير» الذى كان يحمى مدخل تلك الأماكن المظلمة؟ وعندما صور لنا هوميروس "جحوتى هيرمس" وهو يدخل الأرواح إلى مقرها .

الأبدى[٢] كيف لا نتذكر الإله «تحوت» ، وهو يبدو وكأنه يسجل- على مرأى من أوزيريس- نتيجة الوزن الذى يتم للأعمال الجيدة والسيئة للمتوفى؟ وإذا ما أردنا أن نستطرد فى هذه التشبيهات فسيتعين علينا اللجوء إلى تلك النقوش التى تزين مقابر الكاب والتى تظهر فيها كل تفاصيل المراسم الجنائزية، [٣] التى لا نرى منها هنا إلا المشهد الأخير، فنرى فى تلك المقابر أصل قصة النوتى شارون ومركبه المشؤوم وأنهار العالم الآخر.

إن محاكمة الموتى التى وضعها المصريون طبقًا لعقائدهم الدينية من المفترض أن تكون موضوعة من قبل آلهة عالم الأموات إلا أنها كانت بالفعل تلك القوانين المتبعة فى مصر. وإذا صدقنا رواية ديودور الصقلى فإن هذا الشعب لم يرجع محاكمة الفضيلة أو الشر إلى محكمة غير مرئية بل كانت تلك المحاكمة تتم فى حضور الجميع عندما كان يتوفى الإنسان . كان المصريون يشهدون يوميًا هذا المنظر وكان انتظار مثل هذه المحاكمة كفيل بأن يجعل كل شخص يهتم بواجباته. وكانت هذه العملية تتم بالشكل الآتى : [٤] بعد أن تتم جميع عمليات التحنيط ويصبح الدفن ممكنًا، ويتم تحديد اليوم، ثم أخبار القضاة به أولاً ثم يتم إخباره لكل العائلة ولكل أصدقاء المتوفى. وكان هذا الإعلان يتم عن طريق إعلان اسم المتوفى وإعلان قرب عبوره للبحيرة. وفى أسرع وقت يجتمع أربعون قاضيًا يجلسون على الضفة الأخرى من النهر، وقبل أن يتم وضع التابوت داخل المركب

(١) لم يذكر «فيرجل» أى شىء عن «إياك».

(٢) «لإجابة نداء هريمس من كيللينيوس جاءت أرواح الأسياد الطموحة مسرعة : يحمل الإله فى يديه عصا من الذهب حيث يسحر أعين البشر أو يخرجهم بإرادته من النوم» . (هوميروس، الأوديسا، كتاب ٢٤، بيت ١).

(٣) انظر اللوحة رقم ٧٠، مجلد العصور القديمة، المجلد الأول.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٣ فى نهاية هذا المبحث.

يسمح القانون للجميع بأن يأتوا لتقديم الشكاوى ضد المتوفى وعقب نوع من أنواع المرافعة يصدر القضاة حكمهم بقبول أو رفض الدفن. وإذا ما حصل المتوفى على هذا الشرف تبدأ احتفالية كبيرة لتعديد خصال المتوفى التى كانت تميزه ويتم الدعاء لآلهة العالم الآخر لكى يقبلوا إقامة سعيد الحظ لديهم ويحسده الجميع على أنه سوف ينتقل لدار الخلد فى سلام وبعظمة. إن هذه المحاكمة حول الأعمال الجيدة أو السيئة للمتوفى قبل التصريح بنيله شرف الدفن كانت تحدث على الأرض كتجسيد للمحاكمة التى سوف يشهدها المتوفى فى مقر الأموات والتى تتحدث عنها النقوش التى وصفناها .

النقوش التى تزين جدران مقابر الكاب والنقوش الموجودة بمعبد إيزيس- وبمقارنتها بوصف الكتاب القدامى؛ وبخاصة ديودور الصقلى- تعطينا فكرة واسعة وشاملة وكاملة عن المراسم الجنائزية عند القدماء المصريين وتبرهن على أن الإغريق اقتبسوا كل شىء منهم فى هذا المجال ، وإذا ما أعدنا النظر والتمعن فى مصر وفى المواقع التى تمثلها سنصبح أكثر اقتناعًا بذلك. ففى الواقع ليس من الممكن وضع الموتى فى مثواهم الأخير مثلما يحدث اليوم دون عبور النيل أو بعض القنوات التى تتفرع منه أو بعض البحيرات التى كونتها كثرة المياه. من هنا جاء كل ما رأيناه مصورًا داخل المقابر وكل ما قاله لنا الإغريق عن النوتى وعن مركبه المشئومة وعن النهر وعن المستنقعات الموحلة لـ"كوسيت" . إن مدينة طيبة- باعتبارها المنطقة الأكثر قدمًا فى السكنى - شهدت تباعًا ميلاد وتطور المراسم الجنائزية. إن النيل الذى يقسمها إلى شطرين المقابر الموجودة جميعها داخل سلسلة الجبال الليبية ومقابر الجبل العربى التى لم يعد لها أثر - كل ذلك يشكل ظروف أدت بالضرورة إلى تلك الصور المجسدة داخل المقابر التى تحدث عنها الكتاب القدامى.

إن اللوحة التى وصفناها منقوشة داخل أحدى حجرات قدس الأقداس[١] الموجودة فى المعبد وهى بالتأكيد موجودة فى هذا المكان لهدف معين، ونحن فى

(١) انظر شرح اللوحة ٣٥، الشكل رقم ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

الواقع لا نشك أبدًا فى أن الغرفة الموجود بها اللوحة كانت مخصصة للدفن. وبذلك ينتج عن شهادة الكتاب القدامى- وقد سبق وتحدثنا عن ذلك بشىء من التفصيل عند وصف مقبرة أوسيماندياس[1] أن المصريين لم يكونوا يكتفون فقط بوضع موتاهم داخل المقابر لكنهم كانوا يضعونهم أيضًا داخل المساكن والقصور وما تحدثنا عنه الآن يثبت أن المعابد نفسها كانت تستخدم كأماكن للدفن. وتضاف إلى هذه الملابسات شهادة هيرودوت[2] الذى قال لنا بأنه قد تم اصطحابه فى طيبة داخل غرفة واسعة فى أحد معابد هذه العاصمة، فرأى عدداً كبيراً من التماثيل الخشبية الضخمة يساوى عدد الكهنة الكبار الموجودين، ومن السهل أن نتخيل ما يمكن أن تكون عليه هذه التماثيل؛ لأننا نعلم حال هذا الفن لدى المصريين؛ فهى على الأرجح عبارة عن ركائز مشابهة لتلك الركائز التى تزين الدعامات أو تلك المنحوتة على غرار الصناديق المصنوعة من خشب شجر الجميز والموجودة داخل المقابر بحيث تضم المومياوات الخاصة بالأغنياء. وكما هو معروف فإن تلك الصناديق مزينة بالذهب وبالأشكال الهيروغليفية بعناية فائقة. إذاً فكل شىء يدعو للاعتقاد بأنه عند موت كبار الكهنة، كانت المومياوات الخاصة بهم يتم وضعها داخل تماثيل خشبية، كانوا قد وضعوها أثناء حياتهم داخل المعبد . ومن المعروف كذلك أن طيبة كانت العاصمة القديمة لمصر وأنها كانت مقر مدرسة الكهنة الكبرى التى كانت تتبعها المدارس الأخرى الموجودة فى البلاد. وكان الذى يرأس هذه المدرسة يعتبر الكاهن الأكبر للديانة المصرية بأسرها وكان يسمى «بيروميس» وهى كلمة مصرية تعنى وفقًا لما قاله هيرودوت[3] الصالح أو الفاضل، وكان يعتبر بعد الملك أحد أهم الشخصيات فى الدولة لذلك ليس غريبًا أن نجد مدافن هؤلاء الكهنة الكبار داخل تلك الآثار الرائعة.

وفى أحيان أخرى تستخدم تماثيل من نوع آخر غير الذى أشرنا إليه لحفظ مومياوات الأشخاص الذين لهم قدر كبير . وهكذا نجد أن الملك منكاورع. وفقًا

---

(١) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٥.

(٣) يكون بيروميس، خير وفاضل (هيرودوت، التاريخ الكتاب الثانى المقطع ١٤٣).

لرواية هيرودوت[١] أيضًا - عندما أراد أن يدفن ابنته بشكل متميز يختلف عما هو معتاد مع الموتى الآخرين، قام بوضع جسدها داخل عجلة من الخشب المذهب ظلت معروضة أمام الجميع خلال الحقبة التى شهدها هذا المؤرخ وذلك فى قصر سايس . وكانت هذه العجلة[٢] مغطاة بالكامل بغطاء واق قرمزى اللون باستثناء الرأس والعنق كان لونها ذهبياً . وبين القرنين كان يوجد شمس ذهبية . ولم تكن واقفة بل كانت على ركبتيها وكان حجمها كبير. وقد قمنا برسم تابوت مماثل[٣]فى إحدى الغرف الصغيرة فى المقبرة الخامسة بوادى الملوك فى الشرق. ويكفى إلقاء نظرة على الرسم الذى نتحدث عنه للتأكيد من هوية صندوق الدفن هذا الذى حدثنا عنه هيرودوت. إن وضع العجلة والقماش الذى يغطى جسدها والقرص الموضوع بين قرنيها- كل شىء فى هذا التصوير يتوافق تمامًا مع وصف المؤرخ.

إن هذه التشبيهات التى نضطر للجوء إليها فى الحديث عن الموضوع الذى يعنينا تؤكد ما سبق ودفعنا به[٤]وهو أن جزءًا من المعابد والقصور بالإضافة إلى المقابر كانت تستخدم لوضع المومياوات فيها بحيث يشارك الموتى الأحياء مساكنهم بهذه الطريقة.

أما إذا كانت مومياوات الملوك والحكام موجودة بالآثار العظيمة؛ فإننا نفترض أن رؤساء طبقات الكهان كانت لهم مدافن خاصة موجودة بالمعابد التى خدموا بها أثناء حياتهم. وربما يكون هذا هو ما حدث فى المعبد الغربى. ويؤيد هذه النتيجة بعض الوقائع التى لاحظناها فى بعض المعابد المقدسة فى مصر، وهى التى وجدنا تفسيرها محيرًا عند المواقع ذاتها. فقد لاحظنا فى الواقع أنه فى فيلة توجد بقايا مومياوات كثيرة فى بهو الأعمدة، وفى الغرف الداخلية لبهو الأعمدة فى إدفو يوجد بقايا عظام

(١) انظر الاستشهاد السادس.

(٢) انظر الاستشهاد السابع.

(٣) انظر اللوحة رقم ٨٧، الشكل رقم ٦، لوحات العصور القديمة، المجلد الثاني.

(٤) انظر وصف مصر مقبرة أوسيماندياس، المبحث الثالث من هذا الفصل.

ولفـائف ، ونجد نفس البقايا المختلطة بالحطام فى الممرات الموجودة حول مزار الماميزى * بدندرة .

وهناك عناصر عديدة تشير إلى أن الأثر الذى نتحدث عنه وقمنا بوصفه ينتمى لحقبة زمنية أكثر حداثة من باقى الآثار الموجودة بطيبة ومنها الحالة الجيدة للأثر واحتفاظه الكامل بكل أجزائه؛ حيث لم يصب أى شىء فيه أى تغيير فضلاً عن تماسك النقوش الموجودة به ودقتها الملحوظة، فضلاً عن نضارة الألوان روعة العمارة فيه. وبذلك ينتمى الأثر لحقبة حديثة كان فيها الذوق أكثر ارتباطًا بالأشكال الناعمة والتنفيذ الدقيق والرقيق وربما تكون نفس الحقبة التى ينتمى لها معبد دندرة الذى يعد أكثر الآثار المصرية كمالاً على المستوى المعمارى.

---

* الماميزى هو معبد صغير يضاف إلى المعابد الكبرى ويطلق عليه بيت الولادة ويشير إلى الأصل المقدس الإلهى للملك. (المراجع).

نصوص الكتاب

- ١ -

إن إيزيس وأوزوريس ، أرواح خيرة ، تحولا إلى آلهة بسبب فضائلهما ، كما فعل بعد ذلك كل من هيراكليس وباخوس ، تقدم لهما الكرامة مثلما تقدم للآلهة والأرواح الخيرة . لكن هذا بدون مبرر لأنهم يمارسان فى كل مكان وبصفة خاصة على الأرض وفى العالم الآخر سلطة فعالة . نتيجة لذلك فإنها يدعيان أن سيرابيس ليس إلا بلوتون وإيزيس ليست إلا بروسربينا . هكذا يقول أرخيماخوس من يوبويوس ، هيرا كليتوس من بونتوس، والأخير اعتقد أن نبوءة كانوبوس هى لبلوتون .

(بلوتارخ ، إيزيس وأوزوريس مجلد ٢ ، طبعة فرانكفورت ١٥٩٩ صـ٣٦١).

- ٢ -

من أقدس الواجبات فى أعين المصريين، أنهم يجب أن يكرموا آباءهم وأجدادهم بعد أن يرحلوا إلى مسكنهم الأبدى. وعادة أخرى أنهم يضعون أجساد آبائهم الراحلين كتأمين لقرض معين؛ والفشل فى تسديد الديون المستحقة عليهم يلازمه أعمق الإهانات وأيضًا حرمانه من الدفن عند الموت . والإنسان يقدر بالفعل الرجال الذين يطبقوا هذه العادات لأنهم بذلوا قصارى جهدهم لتلقين السكان، بأسرع وقت ممكن، الفضائل، والصفات الحميدة، ليس فقط فى حياتهم اليومية ولكن أيضًا فى جنازتهم والاهتمام الخاص بالميت. (ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة)

- ٣ -

كان يعتقد فى مصر أن حكام العالم السفلى هم ديميترو ديونيسيوس، إضافة إلى ذلك كان المصريون من أوائل الذين علموا أن روح الإنسان خالدة وعند الموت الجسدى تدخل الروح فى بعض الأشياء الحية الأخرى. عندئذ تولد وبعد مرورها عبر كل المخلوقات الأرضية، بحر ، هواء)وتكتمل الدورة بعد ثلاثة آلاف سنة) وتدخل مرة أخرى فى جسد الإنسان عند الميلاد . وبعض اليونانيين ، فى العصور الأولى والأخيرة قد استخدموا هذا المذهب ، كما لو أنه من ابتكارهم ، أنا أعرف أسماءهم ، لكن لا تدونهم هنا (هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢ فصل ١٢٣، صـ١٣٧، الناشر ١٦١٨)

- ٤ -

كان هيكاتيوس المؤرخ، مرة، فى طيبة ، حيث كون لنفسه علم الأنساب حيث تربطه بالنسب بالإله فى الجيل السادس عشر. لكن الكهنة صنعت معه ما قد صنعت معى (الذين لم يعقبوا نسبى الخاص)

فأدخلونى إلى الساحة الداخلية الكبيرة للمعبد وعرضوا على تماثيلهم الخشبية وكل كاهن أعظم أعد لنفسه هنا فى حياته تمثالاً (هيرودوت ، التاريخ، كتاب٢ ، فصل ١٤٣ صـ١٤٥)

- ٥ -

الملك التالى لمصر ، كما يقولون، هو خوفو بن منكاورع وقد أصابه الاستياء من أعمال أبيه، فقد فتح المعابد وعذب المواطنين، ليذهبوا إلى أعمالهم ويقدموا قرابينهم، وهو من أعدل القضاة بين كل ملوك مصر . ولهذا السبب مدحه كل حكام مصر . لكن إذا لم يقتنع أحد بحكم منكاورع فإنه يعطى من ممتلكاته الخاصة لإرضاء الشخص الذى فقد مثلها. هكذا تكون معاملاته، وهكذا يحكم الشعب برحمة وعدل، ولكن الكوارث حلت عليه، بداية بموت ابنته الوحيدة فى المنزل ، وتألم كثيرًا لهذه الفاجعة ، وأراد أن يدفنها بصورة مثالية وبصورة غير

مـألوفـة، لـذلك صنع تابوتًا مجـوفًـا على شكل بقـرة من الخـشب المطلى بالذهب ووضع جثة ابنته بداخله . (المرجع السابق فصل ١٢٩ صـ١٣٩)

- ٦ -

أما بالنسبة للبقرة، فهى مغطاة بثوب أرجوانى ولا يظهر سوى الرأس والرقبة فقط ومطعمة بطبقة كثيفة من الذهب، ويوجد قرص الشمس بين قرنيها، ولا تقف وإنما كانت راكعة ، وحجمها مثل البقرة الحية ذات الحجم الكبير.

(المرجع السابق فصل ١٣٢ ، صـ١٤٠)

القسم الخامس
وصف الأطلال الواقعة شمالى مقبرة اوسيماندياس
بقلم: جولوا و ديفيلييه
مهندسا الطرق والكبارى

باتباع الطريق التى تؤدى من مقبرة أوسيماندياس لمعبد القرنة ، وإذا ما توقفنا فى منتصف الطريق بين الأثرين واتجهنا إلى الشمال الغربى نحو سفح الجبال الليبية فسنجد على بعد مائتى متر طريقًا[1] مليئة بتلال من البقايا الأثرية لها شكل متناسق ومنتظم لدرجة لا تجعل من الصعب أن نكتشف حالتها الأولى من خلال هذه الأنقاض. إن اعتيادنا رؤية هذا النوع من الأطلال هو الذى ساعدنا على الحكم على حالها فى الماضى. وقد أكد لنا الفحص الدقيق لها أنها ربما تكون بقايا قواعد لتماثيل كباش أو أبى الهول مشابهة لتلك التماثيل الموجودة بالكامل فى الكرنك[2] وتتكون كل هذه البقايا من مواد جيرية دقيقة للغاية ويرجع الحال التى آلت إليه لتحلل أحجارها الذى لم يستطع مقاومة شدة

(١) انظر الخريطة الطوبراغفية، اللوحة ٣٨، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) انظر وصف الكرنك، القسم الثامن من هذا الفصل وانظر أيضا اللوحتين ٢٩، ٤٦، مجلد المصور القديمة. المجلد الثانى.

الهواء الذى ربما جعلها فتاتا ؛ ذلك لأن هذه الأطلال لو كانت نتيجة عملية تدمير متعمدة لما تبقى منها شيء ولما ظلت بهذا التنسيق والنظام والتناسب بداية، وعلى طول مائة وأربعين مترًا [١]، نجد على اليمين وعلى اليسار ثلاثة وثلاثين تلاً من هذه البقايا تشكل ممرًا عرضه ثلاثة عشر مترًا، وتبلغ المسافة بين كل تل والآخر من مترين إلى مترين ونصف وعرض كل تل منها متران وطوله أربعة أمتار. وينتهى هذا الممر بعد خمسين مترًا ليعود ويبدأ مجددًا بامتداد يستمر مائتين وستين مترًا نجد على جانبيه باقى السبعة والستين كبشًا. وبهذا لا يوجد فى هذا الطريق أقل من مائتى كبش ولا نشك فى أن الآثار التى كانت تقودنا هذه الطريق إليها كانت على قدر كبير من الأهمية ونجد ما تبقى من هذه الآثار فى نهاية الطريق شمالاً وهى عبارة عن جدران [٢] لا نجد منها الآن سوى الأساسات بمستوى الأرض وبينها توجد فتحة ربما كانت بابًا فى الماضى. ومثل هذه الآثار من المفترض أنها توضع عادة وبشكل متناسق نحو الجنوب وقد يكون الذى تمثله صرح مثل الذى نجده دائمًا عند مدخل الآثار المصرية القديمة. وقد يكون هذا الرأى تشويه بعض المصداقية إلا أننا نعترف بأننا لم نجد أى شيء موجود حتى الآن يؤيد هذا الرأى بشكل كاف.

بالتقدم دائمًا تجاه الشمال سنجد الآثار الباقية من جدار يبلغ خمسة وأربعين مترًا ويرتد بزاوية قائمة مسافتها ثلاثين مترًا ، وعلى أطراف هذا الجدار نرى بقايا عمودين يرتفعان بالكاد عن سطح الأرض. وفى مقابل طريق الكباش وعلى بعد خمسة وعشرين مترًا نجد كثيباً مربعاً يبدو وكأنه كان فى الماضى صحناً لمكان مسور، وفى زاويته الشمالية الغربية نرى كتلة كبيرة من الجرانيت.

وإذا ما واصلنا التقدم فى اتجاه طريق الكباش سنجد بقايا سلالم كانت تقود إلى آثار مبنية على أرضية أكثر ارتفاعًا ولا يتبقى منها الآن سوى أطلال مستطيلة الشكل وفى الجنوب مازلنا نجد بعض الأحجار التى تمثل أساسات

---

(١) انظر الخريطة الطوبوغرافية، اللوحة ٣٨، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) نفسه.

لبناء . وعلى مسافة من هذا توجد سلالم أخرى كانت تؤدى إلى بناء مستطيل الشكل مبنى على أرضية أكثر ارتفاعًا عن السابقة ويبلغ طوله ثمانية وأربعين مترًا وعرضه تسعة وعشرين مترًا. وعلى نفس الجانب نجد بعض التقسيمات الداخلية ويمكننا بسهولة أن نتتبع أثرها. إن "بوكوك" الذى شاهد الأطلال التى نتحدث عنها وجد فى هذا المكان بقايا العديد من المومياوات. ويوجد فى مدخل هذه الإنشاءات باب من الجرانيت الأحمر لم يصبه أى تهدم وهو مغطى بحروف هيروغليفية منقوشة بشكل بارز داخل الفراغات بدقة وعناية بالغة. ويختفى هذا الباب تحت الجص ويبدو أن المسيحيين هم الذين وضعوه عليه لأننا مازلنا نرى عليه صورًا لقديسيهم. إن الجزء الأكثر حفظاً من هذه الآثار موجود داخل عمق الأساس[١]على شكل مستطيل فى الحائط الغربى المجاور للجبل الليبى المقطوع بشكل عمودى تقريبا فى هذا المكان. ويبلغ عرض الفراغ الذى يحتويه خمسة أمتار. ويبلغ طوله ثلاثة عشر مترًا ونصفاً. وقد كان فى الماضى مغطى بسقف دائرى لم يتبق منه الآن سوى مساحة سبعة أمتار . وكما سنرى ، فإن هذا السقف يبدو على شكل مقبى ، وعند مبدأ الحنية وبارتفاع مترين ونصف فوق الأنقاض نجد الشريط المصرى يمتد بطول الجدران بلفائفه المعروفة ويتكون السقف من خمسة مداميل يبلغ ارتفاعها بين واحد وخمسين وأربعة وخمسين سنتيمترًا. ويبلغ سمك الحجر الذى يمثل قمة السقف ستين سنتيمترًا. وتم وضع هذه الأحجار على شكل نتوءين أحدهما فوق الآخر وكلما زادت ارتفاعاتها، زاد الجزء المدمج داخل المضادات وربما يكون السبب فى ذلك هو تحقيق الاتزان للجزئية التى تشكل الخرجة حيث لا يتعدى نتوء الحجر الأخير قمة حنية السقف. إن نظام الأساسات هذا يشكل النصف الأول من السقف ونجد نفس هذا النظام فى النصف الآخر ويجتمع النصفان عند القمة وفقًا لخط فاصل رأسى. إن وتر القوس لمثل هذه القبة يبلغ خمسة أمتار وعشرين من مائة ويبلغ مقدار سهمه مترين وخمسة وثلاثين من مائة بحيث تكون حنيته منخفضة بعض

(١) انظر اللوحة ٣٩، الشكلين ٦، ٧ لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى المسقط الأفقى وقطاع الجزء من الأساس.

الشيء. ولا نشك في أن المعماريين المصريين بدأوا في تنفيذ هذا السقف بوضع الأحجار على شكل خرجات إحداها فوق الأخرى ثم سدوا الفراغ المزمع ملؤه ثم قاموا بالتعامل مع كل الزوايا المتبقية لتنفيذ الانحناء الذى أرادوه. وعندما قمنا بزيارة المقابر العديدة والقديمة اقتنعنا بسهولة بأن المصريين عندما نفذوا هذه القبة التى شملها الوصف خلال هذا القسم إنما أرادوا بذلك أن يحاكوا تلك الأسقف الأسطوانية التى نراها بشكل متكرر فى هذه الأماكن ، من هنا يمكننا القول بأنهم أرادوا بناء مقبرة اصطناعية وبأنهم قد أجادوا المحاكاة بالفعل.

وفى داخل المقبرة الإصطناعية نجد بابًا يعلوه شريط وكورنيش . ولا يوضح العمق عما إذا كان هذا الباب يمكن فتحه بالفعل ليستخدم للدخول أو الخروج حيث إن جوار الأثر للجبل لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن ذلك ممكنًا إلا إذا كان هذا الباب يؤدى إلى بعض الفجوات المنحوتة داخل الصخر. وعلى أية حال فإن أعمال الحفر يمكنها أن تبدد كل الشكوك إذا ما قمنا بها حول الأثر. ويحتوى الحائط الموجود فى عمق الأثر والذى يعلو الشريط على اثنى عشر مدماس أصغر بكثير من تلك التى تشكل السقف الأسطوانى ، أما الحوائط الجانبية نقوشاً مازالت عليها بقايا الألوان التى. وقد تم تنفيذ الكتابة الهيروغليفية بدقة متناهية ونقاء لا مثيل له وتتميز الرسومات التى تصور الحيوانات بنقاء ووضوح وواقعية فى رسم خطوطها .

ومعظم هذه النقوش مختبئة تحت طبقة من الجص مرسوم عليها صور للمسيح مما يجعلنا نفترض أن المسيحيين قد مارسوا عقيدتهم فى هذا المكان خلال القرون الأولى كما فعلوا فى مدينة هابو والأقصر والعديد من الأماكن فى مصر .

إن كل الآثار التى قمنا بوصف بقاياها وبخاصة المقبرة تم بناؤها بمواد مأخوذة من الجبل المجاور وهذه المواد عبارة عن حجر جيرى ناصع البياض حباته دقيقة جدًا وسهلة النحت للغاية وبها لمعة بسيطة. ويظهر بصفة خاصة داخل المقابر إمكانات استخدام هذا الحجر الجيرى للحصول على أسطح

مقومة ذات جودة عالية وسوف نتعرف على هذا الحجر أكثر عند مقارنته بالحجر المنحوت في «تونير» .

وسوف نختتم هذا الفصل ببعض التأملات عن هذا الأثر المهم الذى قمنا بوصفه . ولقد سبق وذكرنا أن ظاهره لا يعطى انطباعاً إلا بأنه قبة إلا أنه فى الواقع لا يوجد فيه أى من عناصر هذا النوع من الإنشاءات كما صممها الرومان وكما نقوم بتنفيذها حتى الآن، ففى هذه الإنشاءات تدعم الأحجار بعضها بعضاً ويرتكز جهدها على العضادات . وللحصول على هذه النتيجة يتم شد على واحد أو أكثر من المراكز المشتركة كل الفواصل الخاصة بالأحجار المختلفة لتأخذ حينئذ اسم فقرات العقد. وأصول المتانة والصلابة تتطلب أن يكون اتجاه الفواصل عمودياًعلى سطح القبة . ولا يوجد شىء مما ذكرناه هنا فى السقف الأسطوانى الذى وصفناه فإن جهد كل حجر من أحجار السقف يرتكز بشكل عمودى فى اتجاه الجاذبية الأرضية ويميل السقف إلى قلب الأحجار من فوق العضادات أو قطعها فى أحد الأجزاء المكونة للنتوء . ومن هنا فإن الشكل الذى نتحدث عنه ليس قبة بكل تأكيد فليس به ما يظهر عليه أنه قبة ويمكننا أن ندفع بأن الذين صمموها ونفذوها أبعد ما يكونون عن هذه العقول الذكية الجريئة التى ندين لها بهذه القباب الرائعة والأنيقة والمرفوعة فى السماء لتشهد على قدرة الإنسان. لذلك فإننا لا نتساءل هنا عما إذا كان المصريون قد عرفوا فن بناء القباب لأن ذلك ليس موضوع حديثنا حيث يكفى أن نؤكد أن هذا الفن قد بدا غريبًا عنهم. وذلك ما سوف نبرهن عليه فى دراستنا العامة عن العمارة لدى القدماء المصريين وسوف نؤكدة من خلال التشبيهات والتقريبات.

القسم السادس
وصف أطلال القرنة
بقلم / جولوا وديفيلييه
مهندسا الطرق والكبارى

بعد أطلال مقبرة أوسيمانديا وبالاتجاه نحو الشمال الشرقى توجد طريق ضيقة تحدثنا عنها فى الأقسام السابقة، ويتاخم هذه الطريق حدود الصحراء من ناحية والأراضى الزراعية من ناحية أخرى. وتعلو عن الفيضانات الكبرى، وهى الطريق التى تسلكها القوافل وقت فيضان النيل، وتمتد هذه الطريق لمسافة طولها أربعمائة وخمسون مترًا نجد فى نهايتها مكانًا مسورًا واسعًا لحد كبير يمتد تجاه الجبل من الجنوب الشرقى إلى الشمال الغربى . ويتكون هذا المكان من حائط سميك للغاية مصنوع من أحجار خام ويفصله حائط مشابه ليجزئه إلى قسمين متساويين؛ أحدهما مربع الشكل يبلغ كل جانب فيه مائة مترًا والقسم الآخر يبلغ عرضه مائتى متر وطوله خمسين مترًا وعلى الأرجح كانت توجد آثار فى هذا المكان ولكن لم يتبق منها الآن سوى بقايا. وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت مبنية من الحجر الجيرى الذى تحول إلى ذرات جيرية كما حدث للسور[1].

الموجود بين معبد مدينة هابو ومقبرة أوسيمانديا .

وإذا اتبعنا هذه الطريق فى الاتجاه نفسه فسنجد على اليسار تلاً معزولاً يسبق سلسلة الجبال الليبية، ومن بين المقابر المحفورة فيه نلحظ وجود مقبرة تتجه فتحته إلى الجنوب الغربى وقد شدت انتباهنا نظرًا لكبر حجمها وانتظام خطوطها وروعه النقوش التى تزينها[2].

---

(١) انظر المقدمة ص ١٥.

(٢) انظر المسقط الأفقى وتفاصيل هذه المقبرة فى اللوحة ٣٩، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

وتؤدى نفس الطريق إلى كتلة ضخمة من الجرانيت تقع تقريبًا على نفس محور الآثار التى وصفناها فى القسم الخامس، وربما كانت هذه الكتلة مرتبطة بالآثار التى تسبق تلك التى مازالت موجودة لكنها غير مرئية فى هذا المكان. فيبدو أنه كان يربط بينهما طريق من الكباش[١] مازلنا نجد منه بقايا على بعد مسافة قصيرة من هذا المكان وربما تكون هذه الكتلة كانت تستخدم كقاعدة لتمثال أو مسلة.

وتتجه هذه الطريق الضيقة بعد ذلك نحو الشرق قليلاً وعلى بعد ألف متر تمر الطريق بين القرنة وجزء من جبال السلسلة الليبية. وقبيل الوصول لهذه القرية نجد على حافة الطريق بجانب السهل تمثالين محطمين وهما من حجر الجرانيت الأسود ويمثلان شخصين جالسين بالحجم الطبيعى. وبجانبهما توجد شجرة نخيل لافتة للنظر بارتفاعها ووجودها بشكل منفرد حيث يراها الناظر من بعيد. ولقد أشرنا إليها على الخريطة[٢] التى رسمناها لأنها ساعدتنا فى وضع الرسم الهندسى العام لمدينة طيبة. إن الهضبة الصناعية التى تقع عليها قرية القرنة فى جزء منها ترتفع قليلاً عن مستوى السهل و تقع عند سفح الجبل وتبدو وكأنها الجزء المتبقى من التل الذى يستمر حتى يصل للنيل. وفى شرقى القرية نجد غابة من نخيل البلح تمتد حتى النهر ولا يزال بها بعض السكنات وهى فى معظم الأحوال تكون عبارة عن أكواخ من الطوب اللبن. وسكان القرنة يعيشون معظم الوقت فى ثورة دائمة وقت تحصيل الضرائب وينجحون بسهولة كبيرة فى أن يفلتوا من العقاب والمتابعة التى يتعرضون لها حيث يختبئون فى المقابر المجاورة لهم حيث يدافعون عن أنفسهم بإلقاء الحجارة وبالطلقات النارية. وفيما عدا الأوقات التى يتم مطالبتهم فيها بالميرى يكونون أكثر وداعة وتسامحًا ، وخلال شهر إقامتنا فى طيبة لم نتعرض لأى مضايقات على الرغم من وجودنا على بعد خمسة عشر فرسخًا من المراكز الفرنسية ووجود عشرة جنود فقط

---

(١) انظر المبحث الخامس من هذا الفصل، ص ٣٤١.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة رقم ٤٠، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

لمصاحبتنا وحمايتنا. وقد مرت علينا أوقات كثيرة كنا نعمل خلالها لأيام طويلة وسط رجال يعانون الفقر الشديد، وكانوا يحضرون لنا الماء والخبز والتمر الطازج والميداليات والتمائم ليحصلوا على بعض المال الذى كان يمكنهم أن يحصلوا عليه بالعنف، إذا لم يختاروا احترام قوانين الضيافة. ويمكن أن نكون قد سلكنا مسلكًا غير حريص بتعريض أنفسنا للوقوع فى أيدى بعض المتعصبين الذين كان يمكنهم الانتقام منا إلا أننا لم نفكر قط فى خطر الموقف الذى نتعرض له .

حيث كان اهتمامنا كله منصبًا على البقايا الأثرية الرائعة الموجودة بعاصمة مصر القديمة .

إن أطلال القرنة تقع على تل من الأنقاض يبلغ طوله مائتين وخمسين مترًا وعرضه مائتى متر ، وتحتل هذه الأنقاض الطرف الغربى الذى يقترب من الجبل بحيث تواجه النيل من الأمام . ويجرى النيل تجاه الشرق بحيث يقع الجزء الأكبر من الهضبة أمام الأثر [(١)]. وفى الوسط تقريبًا وبارتفاع الأرض نجد بقايا إنشاءات كانت موجودة على نفس محور المعبد وهى على الأرجح جزء من آثار عظيمة، ويجرى النيل على بعد ألف ومائة متر من هذه الأنقاض .

إن معبد القرنة ليس موضع مقارنة مع الآثار المهمة الموجودة على مساحة طيبة بأسرها، حيث لا نجد هنا كباشاً ولا مسلات ولا تماثيل ضخمة. إن هذا الأثر الذى لم يتحدث عنه أية رحالة يثير الاهتمام وذلك يرجع إلى بساطته المعمارية وتنسيقه الهندسى الفريد، وواجهته تأخذ الاتجاه الشمالى الشرقى ويشكل محوره زاوية قدرها ٣٠َ ٤٢ْ درجة وثلاثون مع خط الزوال المغناطيسى.

إن التقسيم الداخلى لهذا الأثر[(٢)] لا يشبه تلك التقسيمات التى نجدها فى الآثار المصرية الأخرى، فلا نجد فيه الصرح ولا صالة الأعمدة الواسعة فلا يوجد به ما يدل على أنه ينتمى لتلك المعابد الواسعة التى تملأ طيبة. على العكس من ذلك، يبدو أن المعمارى الذى نفذه عنى بالدرجة الأولى بإنشاء مكان

---

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ٤٠، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٤١، الشكل الأول، المجلد الثانى.

مريح ومتناسب مع الاحتياجات العادية للحياة. وفى وسط هذه البساطة المتاهية يدهشنا جو من العظمة يخيم على المكان ويجعلنا لا نشك فى أن أثر القرنه هذا كان سكنًا لأحد الحكام؛ حيث إن امتداده وزخارفه وطبيعة المواد المستخدمة فى بنائه تتطلب إنفاق يتعدى قدرة عوام الناس حتى الأغنياء منهم .

ويبدأ هذا المعبد برواق[1] يبلغ طوله أكثر من خمسين مترًا، ويتكون من عشرة أعمدة يبلغ محيطها حوالى أربعة أمتار ونصف. أما ارتفاعها فهو سبعة أمتار ونصف بما فيها تاج العمود وقاعدته والطبلية. ويعلو هذا الرواق العتب والكورنيش ليصبح الارتفاع الكلى للأثر عشرة أمتار. أما الستائر الحجرية فهى متساوية وتبلغ ما يقرب من ثلاثة أمتار باستثناء الجزء الأوسط حيث يبلغ أربعة أمتار ونصف.

إن الأعمدة لا تتسم بالضخامة فهى تبلغ خمسة أضعاف قطرها فقط، ويبلغ ارتفاع تيجان الأعمدة وحدها أكثر من خمس ارتفاع العمود. وتأخذ هذه الأعمدة شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة [2] ونجد هذا الشكل كثيرًا فى طيبة. أما سطح المعبد فلا يوجد به شىء يميزه.

ومازالت الواجهة بأكملها موجودة باستثناء العمود الأخير والعمود البارز الجنوبى، ويوجد حطام يغطى الواجهة حتى ارتفاع أربعة أمتار فى بعض المواضع وذلك يجعلنا نفترض وجود - إذا ما قمنا ببعض التنقيبات - آثار لأجزاء عديدة من الرسم الهندسى الأساسى للأثر، الذى لم نستطع تتبعه بشكل دقيق حيث أعطينا عنه تصوراً تقريباً.

إن الرواق الذى يكونه صف الأعمدة يبلغ عرضه ثلاثة أمتار تقريبًا ، وهو مغطى بأحجار موضوعه أفقيًا ترتكز فى أحد جانبيها على العتب وفى الجانب الآخر على حائط المؤخرة .

ونجد تحت هذا الرواق ثلاثة مداخل تؤدى إلى داخل المعبد ، ويتوافق الباب الرئيسى مع الجزء الأوسط من الستائر الحجرية . أما البابان الآخران فيقعان

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤١، الشكل رقم ١ واللوحة ٤٢، الشكل رقم ١، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤١، الشكلين ٤، ٥، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

على الجانبين على مسافات غير متساوية ولا يتوافقان مع الستائر الحجرية . وقد يرجع عدم التناسق هذا إلى أن المعمارى الذى نفذ هذا المعبد لم يول اهتمامًا كبيرًا للشكل الخارجى له ليزيد اهتمامه بالتقسيم الداخلى . ومن الممكن أيضًا أن يكون هذا الرواق قد تم بناؤه فى فترة لاحقة لبعض أجزاء المعبد ، وأنه تم وضع الأعمدة وفق الترتيب المعتاد دون النظر إلى ما كان موجودًا من قبل. وربما يكون السبب أيضًا هو الرغبة فى إخفاء - قدر المستطاع- عدم التناسق الناجم عن عدم تساوى المسافة الموجودة بين الأبواب الثلاثة. وباب الوسط هو الأوسع حيث تبلغ فتحته أربعة أمتار ويبلغ ارتفاعه خمسة أمتار فقط. وقد نتساءل عن أسباب هذه الأبعاد الغريبة، إلا أننا لا نعلم الكثير عن عادات المصريين القدماء وبالتالى يصعب علينا التكهن بما أراده المعماريون؛ وقد اعتدنا كثيرًا على اعتبار رؤيتهم لكثير من الأشياء حكيمة ومنهجية حتى أننا نعتقد أنهم لم يكونوا ليسلكوا هذا المسلك إلا لأسباب وجيهة. وبمقارنة هذه الواقعة بوقائع أخرى قد نتمكن من تفسير هذه المعطيات التى تعتبر من الأمثلة التى نعتمد عليها من أجل إثبات[1] أن دراسة التقسيم الداخلى للآثار تلقى ببعض الضوء على تاريخ والعادات الخاصة بالمصريين.

إن الأبواب يعوقها حطام كثير لدرجة أنه لا يمكن الدخول منها إلا بالانحناء حتى مستوى الأرض. ويقود الباب الكبير إلى ردهة [2]طولها أحد عشر مترًا وعرضها ستة عشر مترًا وترتكز على ستة أعمدة مقسمة على صفين بينهما ممر يبلغ أربعة أمتار ومترين ونصفاً فى الاتجاه الآخر. إن هذه الأعمدة أقل ضخامة وارتفاعًا من أعمدة الواجهة إلا أن زخارفها وتيجانها تماثلها تمامًا . ونجد فى الحوائط الجانبية أمام الستائر الحجرية أبوابًا لأربعة قاعات صغيرة عرضها ثلاثة أمتار وطولها أربعة أمتار. ولا يوجد منها ما يتوافق مع الفراغات الموجودة بين العمودين الأوليين على اليمين واليسار وبين حائط الممر إلا أنه يوجد فى

---

(١) انظر دراستنا عن فن العمارة المصرية.

(٢) انظر اللوحة٤١، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

هذا الفراغ قاعات صغيرة مشابهة لتلك التى أشرنا إليها لكن مدخلها مختلف كما سنرى لاحقًا .

ويتسع الممر بعد الأعمدة بعمق القاعات الجانبية الصغيرة ليشكل دهليزاً طوله واحد وعشرون مترًا وعرضه ثلاثة أمتار ونصف تقريبًا . ونجد فى الحائط الموجود أمام المدخل الرئيسى خمسة أبواب مفتوحة عرضها متفاوت.

ويقود البابان الأكثر بعداً إلى قاعتين كبريين يبلغ عرض كل منهما أربعة أمتار مع عمق يبلغ اثنى عشر مترًا . وتبلغ فتحة كل منهما متراً ونصفاً. وقد تم تنسيق هذه الأبواب بشكل متناسق يتناسب مع محور الأثر. أما البابان الأوسطان فقد تم وضعهما بشكل منسق أيضًا وهما أقل عرضًا لكن متساويان فى الحجم و يتوافقان مع مساحة الفراغ الموجودة بين أعمدة الممر والحوائط الجانبية، ويقود هذان البابان إلى غرفتين عرضهما مترين ونصف مع عمق تسعة أمتار. وأخيرًا نجد باب الوسط أكثر عرضًا من الآخرين وهو يؤدى إلى قاعة طولها اثنى عشر مترًا نجد بعدها حجرات أبعد ولا يتبقى منها سوى أربعة دعامات مربعة الشكل وبعض الأجزاء المقتلعة من الحوائط. وقبل الخروج من هذا النوع من الممرات نرى على اليمين وعلى اليسار غرفتين منفصلتين تحتلان الفراغ الموجود خلف القاعات الوسطى. لقد أشرنا فقط للدعامات الأربعة وللأجزاء المقتطعة من الحوائط ومجموعة الإنشاءات الموجودة بعد ذلك ويحتل الممر الذى تحدثنا عنه منتصف الأثر تقريبًا وهو مكشوف ويمكننا أن نقول إنه لم يكن له سقف أبدًا إذا نظرنا إلى الكورنيش الموجود به والذى يمر به بالكامل من الداخل.

ولكى نستمر فى التعريف بحجرات معبد القرنة سوف نعود إلى الواجهة فقد افترضنا أننا ندخل من الباب الموجود بالوسط، ولذلك سندخل الآن عن طريق الباب الموجود على اليسار أسفل صفة الأعمدة. وقد سبق ولاحظنا أن صفة الأعمدة هذه لا تتناسب مع أى جزء من الستائر الحجرية فوضعها لا يعتبر متناسقًا إلا من الداخل. وقد جعلنا ذلك ندفع بأن المهندس المعمارى اهتم أكثر

بالتقسيم الداخلى أكثر من الشكل الخارجى للمعبد .

ويبلغ عرض القاعة الأولى عشرة أمتار وعمقها ستة أمتار، ويرتكز السقف فى المنتصف على عمودين يفصل بينهما ثلاثة أمتار ولا يتعدى سمكهما مترًا واحدًا. وبالتالى فهما يقلان فى الحجم عن صف الأعمدة الخارجى بل وأقل من صف الأعمدة الموجود فى الممر الرئيسى وهما يتناسبان مع مساحة الغرفة الموجودين بها. إلا أن تناسب أجزائهما وزخارفهما وتيجانهما تتماثل تمامًا .

وقد قام السيد "نويه" بملاحظاته التى ساعدته على تحديد وضع القرنة من فوق سقف هذه القاعة وعلى بعد سبعين سنتيمترًا جنوبى عمود اليسار عند الدخول إلى القاعة.

وعند الدخول إلى هذه القاعة الأولى التى يمكن اعتبارها ممرًا وقبل الوصول إلى الأعمدة سنجد يمينًا ويسارًا بابين أحدهما قبل الآخر وهما يتساويان تقريبًا فى الحجم. وعلى اليمين يوجد باب لإحدى الحجرات الصغيرة التى تحدثنا عنها سلفًا وهى التى تلاصق الممر الكبير دون أن تكون متصلة به. ويبلغ طول هذه الحجرة الصغيرة أربعة أمتار وعرضها مترين.

وفى مؤخرة الممر توجد ثلاثة أبواب تتوافق مع الفراغات الثلاثة الموجودة بين الحوائط والعمودين. ويؤدى الباب الموجود فى الوسط إلى قاعة عرضها أربعة أمتار وطولها سبعة أمتار تقريبًا. أما البابان الآخران فهما موضوعان بشكل متناسق ويؤديان إلى قاعتين بنفس طول قاعة الوسط؛ إلا أن عرضهما يبلغ مترين. ومن الملاحظ أن تنسيق هذه المجموعة الصغيرة يشبه كثيرًا تنسيق الحجرات الأولى التى تحدثنا عنها. لقد سنحت لنا الفرصة كثيرًا لكى نشاهد فن المصريين فى إضافة أو تقليل البذخ الموجود فى أعمالهم المعمارية وذلك دون أن يخلوا بأية فكرة أو مبدأ نابع من تقاليدهم.

أما الباب الصغير الموجود على اليسار عند الدخول إلى الممر فهو يقود إلى خارج الأثر، ومن السهل اكتشاف أن ذلك لم يكن استخدامه الأول، فقد كان متصلاً بقاعة مستطيلة عن طريق ردهة، ومازلنا نجد فى هذه القاعة بقايا الحجرات التى تشبه كثيرًا تلك الحجرات الموجودة فى الممر ، إلا أن جزءًا كبيرًا من هذه البنايات قد تهدم. وفى مؤخرة القاعة المستطيلة - وهى عمودية على

ولكى ننتهى من وصف آثار القرنه يتعين علينا أن نتخيل أننا انتقلنا من جديد تحت صفة الأعمدة الموجودة بالواجهة . لقد دخلنا تباعًا من بابين من الأبواب الثلاثة الموجودة بها ، أما الباب الثالث الذى نجده على اليمين عندما نقف أمام المعبد فليس أكثر تناسقًا من الباب الثانى بالنسبة للأعمدة ويؤدى هذا الباب إلى مكان يبلغ أربعة عشر مترًا على ثلاثة وعشرين مترًا تقريبًا . وهو مكان لم يبق فيه أى أثر لإنشاءات فى الداخل، ويقع هذا الباب بالضبط فى منتصف المساحة بين الحائط الجانبى للقصر والجزء المتبقى من حائط آخر وكان على الأرجح يحيط بحجرات مماثلة للتى وصفناها فيما سبق. وراء الجزء المتبقى من الحائط وعلى اليسار نرى مدخل قاعة صغيرة متاخمة من جهتها هذه للممر الكبير لكنها غير متصلة به، وقد سبق وتحدثنا عن ذلك أعلاه. ومن الممكن أن يكون موجودًا فى الماضى فى هذا المكان نيشة أحادية الحجر حيث مازال يوجد فى هذا الموضع جزء بارز من البناء ربما كان مستخدمًا كقاعدة للنيشة . وفى طرف هذا المكان الذى نقف فيه وفى منتصف عرضه توجد قاعة صغيرة بالعرض فضلاً عن بعض أجزاء متبقية من حائط. ووفقًا لكل هذه المعطيات يمكننا أن نحكم على احتمالية الترميم الذى اقترحناه للأثر، وإن ذلك يعد شيئاً يسيرا ولذلك لم نتردد فى أن نشير على الرسم الهندسى الذى وضعناه إلى الأجزاء جميعها المكونة للأثر وبشكل مميز وخاص.

ونرى من خلال الوصف الذى قدمناه لمعبد القرنة أنه مقسم إلى ثلاثة أجزاء مستقلة بعضها عن بعض بحيث تمثل ثلاثة اجزاء مقسمة بشكل متماثل لكن بمساحات مختلفة. إن هذه التقسيمة التى لا تشبه فى شىء الآثار القديمة الأخرى فى مصر تعد من أهم الأشياء الملحوظة هنا .

ولقد سبق وذكرنا أن سكان القرنة ينسحبون كثيرًا إلى داخل المقابر العديدة الموجودة بالجبل المجاور وتعتبر هذه المقابر بالنسبة لهم مناجم لا تنضب للتمائم والجعارين والتماثيل الخشبية الصغيرة أو التماثيل المصنوعة من الفخار أو الأحجار أو البرونز . لقد قمنا بتجميع بعض هذه الأشياء من المواقع نفسها وقد كان من الممكن أن نزداد منها إذا كنا مكثنا بضعة أيام إضافية فى هذه

القرية؛ حيث كدنا أن نكتسب ثقة البائعين أكثر. ويملك سكان القرنة تحت أيديهم العديد من المقابر التى لا يمكن لأحد غيرهم اختراقها ولم يكونوا ليسمحوا لنا بدخولها . وإذا كنا قد نجحنا فى زيارة بعض المقابر الشيقة[١] فإن ذلك يرجع للصدفة التى قادتنا إليها .

وتوجد بعض المقابر على اليمين وفى مدخل وادى الملوك الذى يبدأ خلف القرنة، إلا أنه لا يوجد شىء يضاهى المقابر الرائعة المحفورة فى هذا الوادى والذى يطلق عليه فى هذا البلد "بيبان " [٢]. وأخيرًا، وعلى بعد ربع فرسخ شمالى القرنة نجد عند منحدر الجبل ممر منتظم ومتناسق يزيد طوله على مائة متر وعرضه خمسون مترًا [٣] وتأخذ أرضيته شكلا أفقيا بحيث تكون هذه الأرضية من جانب السهل على مستوى الأرض العادية بينما يكون الجبل على الجانب الآخر عموديًا على ارتفاع ثلاثة أو أربعة أمتار تقريبًا بسبب ميل الأرض. ويستخدم هذا الممر كمدخل مشترك بين العديد من المقابر الموجودة عند الجوانب الثلاثة التى تقطع الجبل . وفى مقابل هذه المقابر يوجد رواق مكون من صف مزدوج وأحيانًا ثلاثى من الدعامات المربعة المنحوتة فى الكتلة الصخرية. وهذه المدافن مسكونة دائمًا وتوجد مخاطرة فى المغامرة بدخولها بالقوة أما الذين جعلوا منها سكنًا لهم فقد لاحظوا أننا ندخل من الجانب فينتشرون فى الرواق المتاخم ويعبروا عن استيائهم بصيحات مخيفة ويلقون علينا الحجارة. إلا أنه من المثير أن تتم زيارات هذه المقابر لمشاهدة هذا المشهد المرعب لهذا الشعب من سكان الكهوف حيث قيل إن المصريين الأوائل والأثيوبيين كانوا من سكان الكهوف. ولا يمكن أن نرى فى أى مكان آخر فى الكرة الأرضية إنساناً قريباً بهذا الشكل من الوحشية إلا أنه محاط بأكبر عدد من الآثار التى تشهد على الآفاق الواسعة بعبقريته .

---

(١) انظر وصف المقابر، القسم التاسع من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف مقابر الملوك فى القسم الحادى عشر من هذا الفصل.

(٣) هذه الأبعاد تم تقديرها بصورة تقريبية.

القسم السابع
وصـــف أطـــلال الأقصـــر
بقلم / جولوا وديفيليه
مهندسى الطرق والكبارى

عند الوصول إلى الأقصر من أية جهة، لا نرى للوهلة الأولى سوى كتلة هائلة من الآثار القديمة ترتفع بشموخ فوق بنايات حديثة، ويكون هذا هو المنظر الغالب سواء نظرنا إليها من جهة الكرنك أو من جهة سلسلة الجبال العربية أو من الضفة المقابلة للنهر أو عند صعود أو هبوط النهر. وتظهر البنايات الحديثة بالكاد وسط الأطلال والحطام الذى يحيط بها بينما يظهر الصرح والمسلات من بعيد لتقدم للمسافرين والرحالة العاصمة القديمة لمصر.

إن قرية الأقصر وأطلالها تقع على تل واحد من الأنقاض ويرتفع هذا التل تقريبًا حوالى ثلاثة أمتار عن مستوى السهل بطول قدره سبعمائة متر وعرض يبلغ ثلاثمائة وخمسين مترًا . إن الجزء الشمالى من المعبد متداخل مع القرية ومحاط بها، أما من جهة الجنوب فالآثار يحيط بها مساكن حديثة إلا أنه توجد بداخلها بعض المساكن. وفى طريق الكرنك نجد تلاً [(١)] آخر من الأنقاض .

يمتد فى نفس الاتجاه الذى يوجد فيه التل الأول، ويبلغ طول هذا التل ثمانمائة متر وعرضه أربعمائة متر وارتفاعه مترين. وباستكمال السير فى الاتجاه نفسه نجد بعد ذلك تلا أخر بنفس الطبيعة إلا أنه أقل ارتفاعًا وأقل امتدادًا من السابقين. وفى نفس الاتجاه دائمًا وحتى الوصول للكرنك تقريبًا

---

(١) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة رقم ١ لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى، وانظر كذلك الخريطة الطبوغرافية، اللوحة رقم ١، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

توجد هضاب مماثلة تشكل مدرجًا يتجه تجويفه نحو النيل. ومن الجانب الجنوبى الشرقى توجد غابة من أشجار نخيل البلح مزروعة على تل اصطناعى مرتفع قليلاً عن مستوى السهل ويبدو وكأنه البقية التى تستكمل هذه الأطلال. ومن بين كل التلال التى ذكرناها- باستثناء ذلك الموجود به قرية وآثار الأقصر- لا يوجد تل به مساكن قديمة أو حديثة، ومع ذلك فهذه التلال مليئة ببقايا بنايات خاصة تشكل حى طيبة ويشكل المعبد العلامة المميزة له .

ومنذ لحظة وصولنا إلى الأقصر وإذا كان تذوقنا للفنون والآثار هو الذى قادنا إليها سنجد أنفسنا سريعًا أمام مكان كبير مغطى بالأنقاض الأثرية التى تفصل بين النهر والأثر ، وسنجد أنفسنا فجأة وسط غابة من الأعمدة يتراوح محيط دائرتها بين ستة أمتار [١] وعشرة أمتار [٢] . ويوجد على اليمين ممرات عديدة وعلى اليسار مسلات كتلة الصرح الكبيرتين ، حيث تحيطنا العظمة والروعة من كل جانب. وخلال رحلتنا هذه نعبر مرات عديدة من أروقة وصفوف من الأعمدة ونتسلق تلال مرتفعة لنحصل على رؤية جامعة لهذه الأطلال ونشعر برغبة فى الإسراع لرؤية هذا المشهد، وكأن هذه الآثار ستنهار فجأة وتختفى للأبد . وعقب هذا الفحص غير الدقيق والذى أنهك الفكر والأعين نعود لمركبنا مندهشين أكثر منا راضين. فإذا كانت تهديدات الشعب القلق أو رغبة أحد الشيوخ قد أجبرتنا على ترك هذا المكان سنجد أننا لم نكوّن عن آثار الأقصر سوى أفكار مشوشة وإذا ما حاولنا تحليل وعرض ما شاهدناه فسنجد أننا نعبر بشكل غير واضح عن هذه الكتل الأثرية التى شاهدناها، فنبالغ فى الأوصاف المميزة لهندستها المعمارية دون أن نتحدث عن جماليات التفاصيل التى ترجع لدقة التنفيذ التى لا يمكن وصفها بالدقة التى تستحقها، حيث يفقد كل شيء طبيعته الحقيقية ولا تكون الأوصاف التى تقدم سوى نتاج أفكار خاطئة. إن أخطاء المسافر تؤيد وتدعم هذه الأفكار المسبقة الموجودة لدى القراء الذين لا يرون فى هذا الأثر سوى كتلة غير متناسقة ودليل على البربرية والجهل من

---

(١) ثمانية عشر قدمًا وخمس بوصات.

(٢) ثلاثون قدمًا وتسع بوصات.

جانب من شيدوها. تلك هى بالتقريب نتائج الرحلات التى تمت فى مصر قبل البعثة الفرنسية لها.

أما إذا تمكنا على العكس من تذكر بعض الأشياء التى تلفت الانتباه ونحن فى حالة من الهدوء والأمن حيث نجمعها ونربط بينها بشكل منظم سنستطيع بسهولة أن نضع خطة فحص أكثر منهجية للقيام بأبحاث جديدة . وتلك كانت الحالة التى توفرت لنا عندما وصلنا إلى هذا المكان، فقد كان من السهل علينا أن نلحظ أننا قمنا بالدخول إلى المعبد عن طريق أحد الأجنحة الموجودة فى منتصف طوله، وأننا خلال خط سيرنا غير المنتظم لم نتمكن من تكوين فكرة صحيحة عن مجمل هذه الآثار.

لقد حاولنا بالتالى الدخول للأثر من داخل القرية عند الميدان الموجود أمام الصرح الأول ، ويمكن الوصول له باتباع طريقين، الأول يبدأ من الشاطىء الذى نتخذه عادة ويؤدى إلى مدخل المعبد مرورًا من فوق الأنقاض الواقعة بجانب المساكن الحديثة وعن طريق الدوران مرتين فى الاتجاه المعاكس مرورًا بالشوارع الضيقة. أما الطريق الثانية فتبدأ من عند الكرنك وهى فى الواقع الشارع الرئيسى للأقصر وهى على الأرجح الطريق القديمة التى كانت تجمع بين الحيين الواقعين على الضفة الشرقية للنيل فى طيبة ويوجد على طول هذه الطريق وحتى الكرنك بقايا تماثيل أبى الهول، مما يجعلنا نظن أن هذه الطريق كانت تمر بين صفين منها . ونجد فى بعض الأماكن بقايا لقواعد تماثيل وفى أماكن أخرى بقايا أبى الهول له جسد أسد ورأس إنسان، وكلما اقتربنا من الكرنك كلما زادت هذه البقايا وكلما أصبحت ملامحها واضحة، أما فى الكرنك فتوجد تماثيل أبى الهول كاملة وموضوعة على قواعد. إذاً فمن المؤكد أنه كان يوجد فى هذا المكان طريقًا لتماثيل أبى الهول طوله ألفا وثلاثمائة متر. وأن هذا الطريق كان يبدأ من الباب الجنوبى للكرنك فى اتجاه المدخل الرئيسى لمعبد الأقصر. وفى أوقات فيضان النيل كانت المياه تصل لهذه الطريق. الا يمكن الاعتقاد بأنها كانت تصل أيضًا له فى زمن ازدهار طيبة وأن هذه التماثيل الموجودة على ضفاف إحدى القنوات كانت وقت الفيضانات مغطاة بالمراكب وأن هذه القناة كانت بعد انحسار المياه من أهم الشوارع الرئيسية فى المدينة.

عندما نصل أمام معبد الأقصر تأخذنا دهشة وإعجاب كبيران من الحجم الضخم لهذه الآثار، إلا أن أول ما يلفت انتباهنا وجود مسلتين من الجرانيت الأحمر. إن الجودة العالية التى يتسم بها هذا الحجر الذى لا نجده إلا فى مكان واحد بمصر قد تكون سببًا كافيًا بالنسبة لنا لكى نعتقد بأن المسلات كانت مصنوعة من نفس أحجار جبال أسوان، ولم نكن قد اعترفنا بوجود آثار واضحة لاستخدام هذا النوع من الآثار [1] فى المحاجر المجاورة لهذه المدينة. إن الكلمات الهيروغليفية التى تزين هذه المسلات الموجودة فى الأقصر تم نقشها بمنتهى الدقة وقد زادت صور الحيوانات من جمال ودقة هذا النقش حيث زادت من نقاء ووضوح التصوير. وقد تم كتابة هذه الكلمات الهيروغليفية على ثلاثة خطوط أو أعمدة رأسية، وعلى العمود الموجود فى الوسط تتميز هذه الكتابات الهيروغليفية بسطح أملس نقش غائر يبلغ خمسة عشر سنتيمترًا. أما الأعمدة الجانبية فقد تم نقشها عن طريق النقر وكانت الأجزاء الأمامية تتميز بدقة شديدة. إن هذا الفارق فى النقش بالإضافة إلى عمق النقش الموجود فى الوسط- والذى يبلغ ضعف النقش الموجود فى الأعمدة الأخرى- يعطى اختلافًا فى الظلال وطابعًا متغيراً؛ حيث إن مثل هذه التناقضات تزيد من وضوح الشىء ونقائه مما يسهل إدراك أدق التفاصيل. وقد كان هذا بالطبع هو هدف الفنانين المصريين ولا نستطيع أن نتخيل كيف رأى البعض فى هذا نتيجة عدم دقة وعدم جودة فى حين أن ذلك نتاج توليفة ذكية وفريدة.

إن أضلاع المسلات حادة ومصقولة جيداً إلا أن ما يبدو غير مألوف هو أن واجهاتها ليست مسطحة تمامًا فهى من الداخل محدبة بدرجة أربعة وثلاثين ملليمترا. [2] وقد تم تنفيذ هذا التحدب بعناية وانتظام فائق لدرجة لا تدع مجالاً للشك فى أن ذلك كان شيئًا متعمدًا. وسيكون من الخطأ أن نبحث عن أسباب

---

(١) انظر وصف أسوان، الفصل الثانى، دراسة عن استغلال محاجر الجرانيت عند المصريين القدماء وانظر كذلك دراستنا عن فن العمارة.

(٢) أى خمسة عشر سطرًا.

ذلك بحسابات دقيقة، إلا أننا نعلم أن المصريين كانوا يملكون صبرًا والتزامًا؛ فيما يتعلق بالملاحظات الدقيقة والظواهر الطبيعية، والأمر هنا يتعلق بإحدى الظواهر التى لم تخف عليهم. ذلك لأن الواجهة المضاءة من المسلة تظهر فى ضوء الشمس بشكل بارز ومهما كانت دقة تنفيذها فهى تشكل دائمًا جانبًا من أسطوانة قطرها صغير للغاية ترسم عليها أشعة الشمس المضيئة خطًا لامعًا. أما الضلع المقابل فهو على العكس يشكل خطأ مظلمًا بالمقابلة بالواجهة المضاءة . إن التجربة تثبت كل يوم أن مثل هذه التباينات تحدث نوعا من الخداع البصرى لا يمكن للعين أن تقاومه مهما كانت خبيرة حيث تظهر الأجزاء المجاورة للأجزاء المضيئة جدًا أكثر ظلمة من حقيقتها والعكس صحيح حيث تظهر الأجزاء المضيئة والمجاورة للأجزاء المظلمة أكثر إضاءة من حقيقتها. وينتج عن ذلك أنه بافتراض أن واجهة المسلة مسطحة تمامًا تبدو الأجزاء السطحية والمجاورة للأضلاع اللامعة منحرفة بعض الشىء بالنسبة للأشعة المضيئة خصوصاً وأنها قد فقدت ظاهريًا بعض من ضوئها بسبب هذا التباين. وعلى العكس، فإن الأجزاء المجاورة للأضلاع المظلمة تبدو أكثر إضاءة وبالتالى أقل ميلاً تجاه نفس هذه الأشعة. إن السطح المستوى للمسلة يجب إذن أن يبدو محدبًا ، وهذا ما قد لاحظه المصريون على أوائل الآثار التى شيدوها وأرادوا بالتالى أن يتفادوه بإعطاء واجهات المسلات هذا التحدب الخفيف من الخارج. وقد تحدث "زويجا" فى المؤلف [١] العلمى الذى قدمه لنا عن نفس الملاحظات حيث توصل إليه بنفسه فيما يتعلق ببعض المسلات الموجودة فى روما.

إن المسلتين الموجودتين فى الأقصر لكل منهما أبعاد مختلفة، فتلك الموجودة على اليسار أكثر ارتفاعًا حيث يبلغ ارتفاعها خمسة وعشرين مترًا وثلاثة سنتيمترات بما فيها القمة الهرمية التى تبلغ مترين وستة وخمسين سنتيمتراً ومن المفترض أن تزن هذه المسلة سبعة وخمسين ألفا وتسعة وستين كيلو جرامًا [١].

---

(١) تكون التماثيل كثيرة ومربعة، ممتدة فى طولها، بالإضافة إلى أهرام صغيرة ومسلة طويلة. ونذكر على سبيل المثال مسلة مالوتابوس وهذه الشقفة فى متحف باتونونيوس فى كاتانيا (عن أصل واستخدام المسلة ٢، ص ١٣٢).

(٢) أى خمسمائة وخمسة وعشرين ألفًا ومائتين وستة وثلاثين ليبرة.

أما المسلة الغربية فيبلغ ارتفاعها ثلاثة وعشرين مترًا وسبعة وخمسين سنتيمتراً وإذا افترضنا أن القمة الهرمية قد تم ترميهما فيبلغ عرضها مترين وتسعة وثلاثين سنتيمتراً عند قاعدتها ومن المفترض أن يكون وزن هذه المسلة اثنين وسبعين وستمائة اثنين وثمانين كيلو جرامًا[1]، وأحد أضلاعها البارزة مكسورا حتى ارتفاع ثلاثة أمتار فوق القاعدة. ومازالت القمة الهرمية للمسلة الكبيرة محتفظة بحالتها الجيدة أما القمة الهرمية للمسلة الصغرى فلا يوجد منها سوى نصفها. وإذا كان من الصعب الاعتقاد بأن هذه القمة الهرمية الأخيرة قد تم تصميمها بهذا الشكل فإنه من الصعب كذلك اكتشاف سبب تحطمها ونعترف بهذا الصدد بأنه لم يتبادر إلى ذهننا أى سبب مقنع.

ونلاحظ بأسف شديد أن مسلتى الأقصر الموضوعتين أمام نفس الأثر تقعان على نفس مستوى النظر. وبالتالى فإنه بالنظر إلى إحداهما يتبين أن أبعادهما ليست واحدة. إن عدم التناسق هذا لا يبرره سوى صعوبة تنفيذ آثار متشابهة تمامًا ، خاصة وأن الأعمال التى تتطلبها إنشاء مسلة ليست باليسيرة حيث كان الهدف هو إنشاء مسلة ذات أكبر أبعاد ممكنة . وبالتالى يتطلب ذلك البحث داخل الجبل عن كتلة من الجرانيت لا يوجد بها أى شقوق أو عيوب بحيث يتراوح طولها بين خمسة وعشرين مترًا وثلاثين مترًا ويكون عرضها أربعة أمتار، وهناك العديد من الأعمال التمهيدية التى تسبق اكتشاف هذه الكتلة الصخرية. وعقب التوصل إليها يتم انتزاعها من الصخور المحيطة بحيث يتم تجهيز المسلة فى الموقع نفسه ثم يتم فصلها عن الصخر. إن الاحتياطات اللازمة لهذه العملية الأخيرة كبيرة؛ لدرجة أنه على الرغم من تقدم الفنون الآلية فى أوروبا لا يمكن لأحد حاليًا أن ينجح فى هذا المشروع مثل المصريين. ما هى فى الواقع الوسائل المستخدمة لكى يتم فصل كتلة حجرية سمكها ثلاثة أمتار فقط وطولها ثلاثون مترًا من جميع جوانبها؟ حيث يتعين علينا أن نلاحظ أن الجرانيت يظهر مقاومة من جميع الجهات ولا يوجد به عروق ولا تساعد على فصله من جهة أسهل من الجهة الأخرى. لقد وجدنا فى أماكن مختلفة وداخل محاجر بقايا بعض

---

(١) أى ثلاثمائة اثنين وخمسين ألفًا وسبعمائة وستين ليبرة.

الأوتاد التى كان يستخدمها القدماء للحصول على الجرانيت، حيث كانوا يضعون هذه الأوتاد وفقًا لطول الكتلة التى يريدون انتزاعها وكانت تلك الأوتاد من المعدن أو الخشب. فحين كانت هذه الأوتاد من المعدن كان يتم الدق عليها جميعًا فى نفس الوقت وعندما تكون من الخشب كان يتم تنديتها حتى تصبح حركاتهم متساوية ومتتابعة.

وعندما تنفصل الكتلة عن الصخرة كان يجب وضعها على أرضية مستقيمة ومرنة بعض الشىء حتى تتوافر على مدى طولها مقاومة موحدة ثم يتم نقلها بعد ذلك حتى تصل للنهر. وكانت بعض المحاجر تقع على ضفاف النيل وكانت مياه الفيضانات أحيانًا ما تغطى هذه الصخور مما كان يساعد على نقلها فى مراكب. أما بالنسبة للمحاجر الأخرى خاصة تلك التى وجدنا فيها مسلات لم يتم الانتهاء منها فقد كانت على بعد مسافة كبيرة من النهر. إن النقل النهرى أو المائى سهل التخيل ولقد كان بلا خلاف أكثر الخطوات سهولة على الرغم من أنه كان يتطلب احتياطات كثيرة . ولقد أخبرنا بلينى بالتفصيل بالإجراءات المتبعة لعملية النقل هذه . ولتوصيل المسلة إلى المكان المخصص لها كانت الوسيلة الأكثر أمانًا والأكثر سهولة والأقل تكلفه ربما هو حفر فرع من النيل على شكل قناة يتم ردمها بعد ذلك. وتستخدم هذه القناة ليس فقط لنقل المسلات بل ونقل كل المواد واللوازم الخاصة بالأثر أيضًا . إن تشييد مسلة ونقلها من العمليات التى لا يمكننا أن نعلم الكثير عنها حيث كان يتطلب ذلك من المصريين بذل كل مواردهم ومعارفهم الآلية.

إن الصعوبات العديدة التى تعترض طريق مثل هذه المشروعات تجعلنا نفترض أن المصريين قد أخفقوا فى بعض الأحيان فى تنفيذها وأن المسلات لم تكن تحتفظ دائمًا بالأبعاد المتوقعة لها من البداية. كان يتم استخدام كتلة الجرانيت بحجمها وطولها الذى تخرج به من المحاجر؛ إلا أن العديد من الحوادث قد تضطرهم إلى تصغير طولها الأصلى، فلم يكن تصغير حجم المسلات أبدًا شيئاً إرادياً، وإن لم يكن المصريون يرغبون فى وضع مسلتين متشابهتين واحدة فى مقابل الأخرى مثل مسلتى الأقصر، لأن أثر من هذا النوع

يكتسب قيمته من كبر حجم أبعاده .وقد قام المهندس المعمارى لعلاج هذا الاختلاف فى طول المسلتين بوضعهما على قواعد غير متساوية بحيث تكون المسلة الصغرى مرفوعة على القاعدة الكبيرة بارتفاع يغطى نصف الفارق فى الطول، فضلاً عن ذلك، فقد تم وضع هذه المسلة الصغرى متقدمة قليلاً عن الأخرى بحيث يعطينا ذلك انطباعًا بأنهم أرادوا تضخيم أبعادها ظاهريًا عن طريق وضعها على مستوى أقرب لعين المتفرج الذى ينظر إليها . إن هذا التصنع هو الذى جعلنا نشبه - إذا كان من الممكن تشبيه أشياء صغيرة بأخرى كبيرة- ذلك الصائغ الذى يحاول جعل حجرين كريمين متناسقين على الرغم من اختلاف حجمهما فيستخدم كل موارد فنه لإخفاء الفوارق بينهما دون أن ينقص من قيمتهما الحقيقية.

إن الكتابات الهيروغليفية المنقوشة على مسلات الأقصر تبدو للوهلة الأولى مشوشة وغير منظمة حيث يبدو وكأنه تم الإكثار منها لتغطية سطح المسلة وأنه إذا حاولنا التنسيق بينها سنجد أنها لا تمثل معنى مترابطا ، هكذا رأها الرحالة الذين سبقونا وتحدثوا عنها . إلا أنه بإعادة رسمها وجدنا أنه هناك نظام يسود عملية توزيعها على المسلة ، فقد لاحظنا أنه على عدة واجهات متشابهات تظهر بمقارنتها بعضها ببعض أنها تشتمل على تقسيمات داخل الجمل الطويلة يسهل تفسيرها. هكذا يمكن فى البداية ملاحظة أن الأجزاء الأكثر ارتفاعًا فى هذه اللوحات تختلف قليلاً على ارتفاع أربعة أمتار على الأوجه الستة التى قمنا برسمها بحيث يكون لها تقريبًا نفس المعنى. وربما تكون عبارة عن الألقاب المتعددة التى تذكر بكل الصفات الحقيقية أو المتخيلة لشخصية مهمة كما اعتادت أن تفعل الشعوب القديمة فى الشرق . وسوف نرى أيضًا أن ثلاثة الأعمدة الرأسية لهذه الكتابات الهيروغليفية التى تغطى ارتفاع واجهة للمسلتين ليس لها معنى مستقل على الرغم أن كلاً منها يظهر مختلفًا عن الأخريات. ويبدو هذا الشبه بوضوح أكثر عند الخطين الأول والأخير حيث نرى الحروف الرئيسية موضوعة بتناسق رائع ودقيق. ولا يتعين علينا أن نفترض أن كتابة مثل هذه الجمل الهيروغليفية كان شيئًا سهلاً بالنسبة للفنان بحيث يستطيع القيام بتطابقات دقيقة بهذا الشكل ولا يمكننا أيضًا أن نرجع ذلك للصدفة. وأخيرًا ،

ليس من الممكن أن نقبل فكرة أن تكون هذه الكتابات الهيروغليفية مجرد زينة لأنه بخلاف أن ذلك يتناقض مع كل الشهادات التاريخية، فإننا يجب أن نعتبر أنه فى هذه الحالة سيكون التناسق كاملاً وليس جزئيًا، وبالتالى يجب علينا أن نعود إلى النتيجة الأولى وهى أن فحوى الثلاثة خطوط الرأسية خاصة تلك المجاورة للزوايا هو نفسه تقريبًا. وبالفحص الدقيق يمكننا أن نقسم كل عمود إلى أجزاء جمل عن طريق الجمارين أو الخراطيش المتطابقة والموجودة على ارتفاعات مختلفة .

وبتقسيم هذه الجمل الطويلة وبمقارنة أجزائها المختلفة لن يكون مستحيلاً أن ينجح أحد العلماء الضالعين فى دراسة اللغات الشرقية والمواكبين لأحدث الأبحاث الخاصة باللغة الهيروغليفية- فى تفسير هذه النقوش الهامة والخالدة التى لم يستطع الزمن أن يمحوها؛ إلا أن مثل هذا العمل يفوق قدراتنا ويخرج عن نطاق موضوعنا الأساسى، إذًا فلنعد إلى وصف معبد الأقصر.

وخلف المسلتين نرى يمينًا ويسارًا وجهى لتمثالين ضخمين تختبىء أجزاؤهما تحت الأنقاض ، ووجهاها محطم تمامًا بحيث أصبح شكلهما غير واضح وقد استلزم الأمر وقتًا طويلاً ووسائل متعددة لفصل الأجزاء المحطمة عنهما . ولا يرجع تحطيم هذين التمثالين إلى أهل الأقصر اللامبالين الضعفاء لأن الأجزاء المدفونة ليست أحسن حالاً من بقية الأجزاء. إن الحفائر التى قمنا بها حول التمثالين ساعدتنا على معرفة أبعادها كاملة وتمكننا بالتالى من رسمهما بدقة. يوجد فوق رأس كل منهما تاج مرتفع . وتحت التاج يظهر الشعر مصفف بعناية ويغطيه شعر مستعار جميل به طيات عديدة تبدأ عند الجبهة لتجتمع خلف الرأس فى حين ينسدل طرفاها على الكتفين وفوق الذراعين. ويرتدى التمثالان قلادتين يبدو عليهما الثراء والبذخ ويوجد أعلى الأذرع وأمامها نقوش خراطيش تحتها كتابات هيروغليفية. والرداء الوحيد الموجود عليهما عبارة عن مئزر مخطط ومتموج ومعه نطاق معقود أسفل الخصر وفوق الركبتين .

ونحت كل من التمثالين من حجر واحد جرانيت أسوان وهو خليط بين الجرانيت الأحمر والأسود. ويوجد على تاج التمثال الغربى حية ذات لون أصفر واضح .

ويستند التمثال الغربى على قائم صغير منحوت فى نفس كتلته الحجرية. وتتشابه الكتابات الهيروغليفية التى تزين واجهاته الثلاثة مع الكتابات الموجودة على مسلتى الأقصر، حيث نرى عليها - كما على مسلتى الأقصر- قربان مصور بجزئه الأعلى ويوجد أسفله صقر وعجل. ولم نتمكن من التعمق فى المقارنة نظرًا لتكدس الأثر .

وخلف التمثال الشرقى يوجد مسند من الجرانيت قليل السمك ويشكل جزءًا من كتلة التمثال نفسه . وينتهى هذا المسند بشكل دائرى فى جزئه الأعلى وهو مغطى بكتابات هيروغليفية جميلة تتشابه فى شكلها وطريقة توزيعها مع الكتابات الهيروغليفية الموجودة على مسلتى الأقصر [١] ، إن هذا التشابه الموجود بين النقوش الهيروغليفية للمسلات والتماثيل الضخمة إنما يعتبر دليلاً- من بين مئات الأدلة - على أن هذه الآثار لم يجمعها فى هذا المكان كما يميل البعض للاعتقاد- شعب ليس على دراية بديانة ومعارف القدماء المصريين.

ويبلغ ارتفاع التمثالين ثلاثة عشر مترًا فوق الأرضية القديمة، ولم تصل الحفائر إلا حتى منتصف الساق وقد تم ترميم الباقى وفقًا لأبعاد الأجزاء المعروفة. وقد تم حساب ارتفاع القواعد وفقًا للأرضية التى تقف عليها المسلتان. ويجلس التمثالان على قواعد مكعبة ويبلغ ارتفاعهما تسعة أمتار من فوق الرأس وحتى أسفل القدمين؛ أما الجذع فيبلغ ثلاثة أمتار وخمسين سنتيمتراً. وتبلغ السيقان الطول نفسه. وإذا ما كان التمثال واقفًا سيكون طوله تقريبًا ثمانى هامات وثلثين أو ثلاثة عشر مترًا . وقد تم قياس المسافة بين الكتفين فكانت أربعة أمتار ويبلغ طول إصبع السبابة أربعة وخمسين سنتيمترًا، أما باقى المقاسات فقد تم تدوينها على الرسومات [١] .

وعلى نفس الخط مع التمثالين وعلى بعد أربعة عشر مترًا تقريبًا لاحظنا من

---

(١) انظر اللوحات رقم ١١ و ١٢و ١٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

أعلى آثار الأقصر وجود رأس لتمثال آخر بدا لنا بنفس أبعاد التمثالين اللذين تحدثنا عنهما، ومن المحتمل جدًا أن يكون هناك تمثال آخر فى الجهة الأخرى. وقد كان من المستحيل أن نتعمق فى أبحاثنا فى الاتجاه المحتمل وجود هذا التمثال فيه أو أن نقترب حتى من ذلك التمثال الذى رأيناه حيث أنهما محاطان بمساكن حديثة وقد رفض سكانها أن يسمحوا لنا بالدخول فى كل مرة حاولنا فيها ذلك. وإذا ما كنا حاولنا اختراقها بالقوة كنا سنفقد الهدوء الذى نعمنا به وسط أطلال طيبة.

وبعد التمثالين مباشرة يوجد صرح مكون من كتلتين هرميتى الشكل يوجد بينهما باب ارتفاعه سبعة عشر مترًا ويعلوه إفريز أنيق لم يبق منه إلا أجزاء بسيطة. وترتفع هذا الصرح لمسافة ستة أمتار فوق هذا الباب القديم ويمتد لمسافة ثلاثين مترًا على كل جانب. ومن جهات عديدة يعد هذا الأثر ذا شأن كبير، وهو مغطى بنقوش كثيرة من بينها أشكال هامة استطعنا أن نميزها رغم تدهور حالها.

وعلى الجانب الشرقى نرى محاربين يقودون عربات تجرها أزواج من الخيول وبعض منها مقلوب وأخرى تعبر نهر وبعض آخر يمر فوق جنود الجيش المهزوم ويتخطى بنصر كل العقبات. وفى المقدمة نجد بطلاً واقفًا يلفت الانتباه نظرًا لضخامته وموقعه من المعركة حيث يقف فوق إحدى العربات ممسكًا بقوس فى يده ويبدو عليه أنه يعلن النصر. ويعلو هذه اللوحة معسكر ملىء بالخيام. وعلى الجانب الغربى للبوابة نجد أحد المنتصرين واقفًا فوق عربته ومستعرضًا السجناء المربوطين بالسلاسل ونلاحظ أيضًا عليه سلوكًا منتصرًا وقرابين مقدمة للآلهة. وتبدو هذه اللوحات وكأنها تعبر عن إحدى الحملات المنتصرة للمصريين.

وبعرض هذه اللوحات أمام أعينهم بشكل مستمر توحى إليهم رؤيتها بالإحساس بالعظمة وبحب العظمة وبالاحترام المطلق لملوكهم وبالتبجيل العميق للآلهة فقد كانت هذه اللوحات معروضة فى المعابد التى يحضر إليها المنتصرون لكى يضعوا بخنوع أمام آلهتهم الغنائم التى كسبوها من حملاتهم البعيدة.

أما الجزء العلوى للباب الكبير والذى يفصل بين كتلتى الصرح فهو منهار بالكامل، ومع ذلك تمكننا من قياس أبعاد الإفريز من خلال البقايا التى مازالت موجودة. وبين الكتفين تم بناء جدار كبير من الحجر الخام وبمواد عتيقة وقد تم إنشاء باب صغير داخل هذا الجدار يصل ارتفاعه لمتر ونصف تقريبًا.

ولا تبدو هذه المنشأة الأقل قدمًا من المعبد حديثة على الرغم من ذلك لأنها منذ وجدت تراكم حولها ما يقرب من متر واثنين وستين من مائة من الحطام. ولا نستطيع فى الواقع أن نعبر من هذا الباب إلا بالهبوط من جانب لنعاود الصعود من الجانب الآخر وباتخاذ منحدرات وعرة . ولم يعد سكان الأقصر يشيدون مثل هذه البنايات القوية إلا أنهم يستخدمون هذا الباب لغلق أحد أحياء القرية المبنى داخل المعبد .

وبعد المرور من بوابة الأعمدة نجد أنفسنا وسط مساكن حديثة لكن رديئة حيث تحجب المنشآت القديمة الأثرية الموجودة فى هذا المكان. نرى فقط على اليسار بعض الكتل الضخمة من الحجر الرملى عليها نقوش هيروغليفية، مما يدل على وجود أجزاء آثار مدفونة. وتمثل هذه الكتل الحجرية جزءًا من عتب الممر، إلا أنه يمكننا أن نعتبر هذه الأحجار بقايا منشآت إذا لم نتخيل الارتفاع الذى نتواجد عليه فوق أرضية الأثر. وقد كانت هذه هى فكرتنا الأولى إلا أن الفحص الدقيق قد أظهر لنا وسط هذه الكتل بعض آثار لوجود تيجان أعمدة، وإذا توغلنا إلى اليسار عن طريق بعض المنازل الحديثة التى لم تؤثر عليها التربة بعد سنجد أعمدة ظاهرة فى جزء كبير منها . وقد تم استخدام هذه الأعمدة لإقامة إنشاءات جديدة، وقد قام سكان الأقصر بتقسيم الفراغات الموجودة بين أعمدة الممر فيما بينها لكى يستخدموها كإسطبلات ومساكن ومدرسة عمومية ومسجد. إن جهل وتعصب المسلمين الذين قابلناهم فى هذا المكان يتنافى تمامًا مع المعارف الواسعة التى كانت سائدة وقت إنشاء معبد الأقصر، وهذا التقابل ليس أقل وضوحًا من ذلك الموجود بين المنازل الحديثة والآثار العظيمة التى تستند إليها مبانى قائمة من الطوب اللبن.

إن الأعمدة التى أشرنا إليها فى الرسم الهندسى [١] متداخلة بالكامل مع كتلة الإنشاءات الحديثة، وهى متفرقة بين المنازل المختلفة ومن الصعب الوصول إليها وقد عانينا الكثير حتى نتعرف على موقعها وشكلها . لا ينظر سكان هذه المنطقة أبدًا إلى أعمالنا إلا بشىء من الخوف، إلا أنه بفضل المثابرة توصلنا إلى قياس كل الأجزاء حتى نضع التصميم الهندسى لها. فنرى فى هذا المكان أن الأعمدة تشكل رواقين يبدأ كل منهما من جانبى الصرح ويمتدان على الجانبين حتى يصلا لثلاثة أرباع الكتلتين الهرميتين ثم يدوران بشكل عمودى على نفسيهما ليمتدا فى هذا الاتجاه لمسافة خمسة وخمسين مترًا ثم يدوران أخيرًا ليشكلا فناء مستطيلاً مساحته ألفا وأربعمائة وخمسة وسبعون مترًا . ويوجد صرح أقل ضخامة من الأول و تشكل مؤخرة صف الأعمدة ولم يتبق منه سوى بعض الأجزاء الموجودة على نفس مستوى الحطام من جهة الشرق. وعلى الجانبين داخل الفناء يوجد على الأرجح تمثالان ضخمان مشابهان للتمثالين الموجودين فى مقدمة الصرح الأول . إن الأرضية فى هذا المكان غير مستوية لدرجة أننا لا نرى أى شىء من التمثال الغربى وأن الشىء الوحيد الذى يظهر من التمثال الشرقى هو قمة التاج التى يمكن رؤيتها من فوق الحطام ، ولقد سبق ومررنا عدة مرات بجانب هذه الكتلة الجرانيتية دون أن نكتشف ما يمكن أن تشكله.

إن الأعمدة ليست ضخمة لكنها تتميز بشكل وطابع خاص، ومن الملاحظ أن ذلك "النظام" - إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو خاصية تتميز بها طيبة حيث نجده فى كل أركانها ولا نجده فى أماكن أخرى إلا فيما ندر[٢]. يتميز الجزء الأسفل من تاج العمود بأنه منتفخ بنسبة ربع أو خمس قطر العمود ويعطى شكل تجمع بداخلها ثمانية براعم لأزهار لوتس مقطوعة تتوافق مع سيقان الجزء الأسفل من العمود الذى يأخذ شكل عمود مركب - ويوجد فوق تيجان الأعمدة مكعبات تتساوى جوانبها مع قطر الجزء الأعلى من العمود. وتحمل هذه الأجزاء

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

(٢) انظر دراستنا العامة عن فن العمارة المصرية.

العتب الذى يتلقى من الداخل أحجار السقف والمزين من الخارج بقضيب أفقى يعلوه كورنيش ، ويبلغ ارتفاع هذه الخرجة ضعف ارتفاع تاج العمود، ولا تتصف الزخارف الموجودة عليه بالانسجام فهى فى معظمها عبارة عن كتابات هيروغليفية منقوشة بعمق شديد.

أما بهو الأعمدة الكبير الذى تحدثنا عن أجزائه تباعًا فهو يحدث فى مجمله وبانتظامه واتساعه أثرًا كبيرًا فى النفس.

وفى الكثير من الآثار المصرية نرى أفنية محاطة بأروقة مكشوفة وأحيانًا ما توجد هذه الأروقة من جانبين أو ثلاثة فقط ويوجد أروقة مشابهة لها فى فيلة وإدفو وفى كل آثار طيبة تقريبًا ، إلا أنه لا يوجد فى مثل اتساع أروقة الأقصر إلا فى الكرنك الذى يفوق كل آثار مصر فى كل شىء. لقد قام العرب بمحاكاة نظام ووضع مثل هذا البهو فى مساجدهم ، فهذا التنسيق مناسب جدًا للأماكن الجنوبية لأنه يوفر فى جميع ساعات النهار ملجأ من أشعة الشمس الحارقة .

إن أعلى الأروقة الموجودة فى بهو الأعمدة يشكل اسطحاً واسعة، ويوجد فى الجزء الشرقى من الصرح باب صغير يؤدى إلى سلالم تصعد فى خط مستقيم فى اتجاه أقصى طول للأثر وكانت تقود غالبًا إلى الباب الرئيسى وممر مكشوف مشابه لذلك الذى وجدناه فى آثار أخرى على هذه الشاكلة. أما حاليًا فيؤدى هذا الباب إلى الجدار الحجرى الذى تم بناؤه فى وقت لاحق فى هذا المكان. ويوجد فى الأمام مدخل سلالم ليست إلا امتداد للسلالم التى تحدثنا عنها. وبسبب عدم ارتفاع الجدار الحجرى بشكل كبير يتمين تسلق أجزاء عديدة باقية للوصول لهذا السلم، وتبلغ درجات هذا السلم أربعة وعشرين سنتيمترًا تقريبًا. ويعترض الدرجة الخامسة عشرة حجر كبير منفصل عن أحد الجدران.

ولذلك لا يتيسر صعود هذه الدرجات إلا بالتعرض للانزلاق من فوق الكتل المتناثرة. إن أسطح الصرح تبلغ نفس مستوى قضيب الكورنيش بحيث يعطى هذا التنسيق شكل درابزين ولقد تمكنا من هذا المكان المرتفع أن نلحظ وسط المساكن الحديثة وجود التمثال الضخم الذى يشبه التمثالين الموجودين بالقرب من المسلتين، ولقد استطعنا أيضًا من هذا الموقع أن نستخدم مقياس المساحة ذى

العدسات لكى نكتشف الزوايا المختلفة التى ساعدتنا على ربط الأقصر بالآثار الأخرى الموجودة فى طيبة على الرسم الهندسى الذى وضعناه [١] .

ويتسم الجزء الشرقى للصرح بأنه مدرج للغاية ولا يمكن الوصول لقمته إلا بالمرور بصعوبة بالغة من خلال فرجات أرادت الصدفة وحدها أن تظل موجودة بين الأحجار الضخمة. ولم نستطع التوصل للسلالم التى تؤدى إلى السطح ولا التحقق من إمكانية اتصال المنطقة أسفل الأروقة الموجودة ببهو الأعمدة بالسلالم الموجودة عند الصرح . ومن المرجح أن تكون مثل هذه الاتصالات موجودة وبكثرة ونحن نعتقد حتى أن القاعة الصغيرة المتاخمة لقرص الدرج الأسفل لسلالم الجزء الشرقى للصرح والتى لاحظنا وجود باب لها لم ندخل منه - نعتقد أنها متصلة بسلم حلزونى يؤدى إلى أسفل الرواق. ونجد تنسيقًا مشابهًا لذلك فى فيلة.

إن الصرح الأول فى الأقصر لم يتم بناؤه بعناية، ففى الداخل تبدو الأحجار وكأنها مجرد صفوف بسيطة ، فالواجهة وحدها هى التى تتسم بالإتقان. وإذا لم يكن هذا الإهمال من جانب الذين أنشأوا هذا الأثر كان له عواقب وخيمة عليه فإننا لا نشك على الرغم من ذلك من أنه أدى إلى انهيار عدد كبير من الآثار المماثلة وبخاصة الصرح الثانى للأقصر ومعظم صروح الكرنك ومقبرة اوسيمانديانس .

وبعد الصرح الثانى مباشرة نجد أربعة عشر عموداً على صفين فى اتجاه منحنى بثمانى درجات وثلاثين دقيقة غربى المحور الموجودة عليه الآثار الأخرى. وتتميز هذه الأعمدة بنسبها، حيث يبلغ ارتفاعها خمسة عشر مترًا وقطرها عند القاعدة ثلاثة أمتار وأربعين سنتيمتراً و ثلاثة أمتار عند التاج، ولا نجد أعمدة تضاهيها إلا فى بهو الأعمدة فى الكرنك وقد تم إنشاء هذه الأعمدة على أساسات، وتتسم الأحجار والفواصل بأنها ممتلئة فقط فى ثلث القطر أما فى منتصفها فقد تم تفريغها ثم حشوها بملاط من قوالب أصبحت هشة وضعيفة.

---

(١) انظر اللوحة رقم ١، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

وتأخذ تيجان الأعمدة شكل جرس مقلوب وهى عند منشأها تتميز بقطر يبلغ ثلاثة أمتار وخمسين سنتيمتراً أما فى أعلاها فيبلغ قطرها خمسة أمتار ونصفاً مما يعطى حوالى ستة عشر مترًا وخمسين من مائة كمحيط لها ومساحة قدرها خمسة وأربعون مترًا أى ما يعادل أربعمائة وتسعة أقدام. ولا تتميز الزخارف الموجودة بها بشىء خاص، ويبلغ ارتفاعها ثلاثة أمتار ونصفاً ويعلوها طبليات مربعة الشكل يبلغ سمكها مترًا ويتساوى جانبها مع القطر الأعلى للعمود . ويعلو هذه الطبليات أحجار ضخمة تشكل العتب الذى يجمعها فى اتجاه طول الأعمدة ويبلغ ارتفاعها مترًا وثمانين سنتيمتراً أما عرضها فيبلغ ثلاثة أمتار ونصفاً، وطولها ستة أمتار ونصفاً . ولم يتبق أى شىء من الإفريز ولا من الأحجار التى تغطى صف الأعمدة فى اتجاه عرضه ولا يمكن أن يقل طولها عن ثمانية أمتار . ولا يجب أن تدهشنا هذه الأبعاد أو تمنعنا من الاعتقاد بأن صف الأعمدة كان مغطى لأنه توجد أسقف مبنية على شكل كتلات هائلة فى بعض الآثار المصرية. إن الأربعة عشر عمودًا الذين تحدثنا عنها مدفونة تحت الأنقاض حتى ارتفاع عشرة أمتار تقريبًا، وقد تم التحقق من ذلك أثناء الحفائر. إن مقاسات تاج العمود والخرجة لم يمكن رفعها إلا باستخدام مقياس المساحة. أما الفواصل ما بين الأعمدة فهى تبلغ فى اتجاه طول الرواق ثلاثة أمتار وخمسة أمتار فى الاتجاه الآخر. وتغطى الأعمدة نقوش هيروغليفية منقوشة نقشا بارزا داخل صف الأعمدة و غائرا فى من الخارج. إن هذه الواقعة الأخيرة قد تدفع للاعتقاد بأن هذه الأعمدة ليست جزءًا من الفناء كما فى الكرنك؛ لأننا إذا حاولنا إصدار حكم وفقًا للمقارنة فإنه كان من المفترض أن تكون كل النقوش الهيروغليفية بارزة، ومع ذلك فيبدو أنها كانت محصورة داخل مكان مرتفع قليلاً. فى الواقع، وجدنا على الجهة المقابلة للنهر وعلى بعد أربعة أمتار بقايا حائط قوى وسميك يرتكز عليه الصرح الثانى وهذا الحائط كان يمتد بالتأكيد حتى نهاية صف الأعمدة. وربما كان يوجد حائط مماثل من جهة النهر، ولم نتردد فى تحديد تصوره فى الرسم الهندسى [١] لم يكن لهذا الجزء من الأثر عرضًا سوى

تلك المساحة الموجودة بين حائطى هذا النطاق المسور أى مساحة تتراوح بين تسعة عشر وعشرين مترًا . ولم يكن صف الأعمدة فى الواقع سوى حلقة اتصال لا غنى عنها بين الجزئين الرئيسيين للمعبد .

إن الأنقاض التى تراكمت فى هذا المكان حجمها هائل بما أن الأعمدة- كما سبق وذكرنا- مدفونة لمسافة تقرب من عشرة أمتار. وتمتد هذه الأنقاض شرقًا حتى هضبة الأقصر بحيث تشكل من جهة النيل منحدرًا كبيرًا . من قوالب حجرية من أنواع مختلفة مثل شقفات الفخار وبقايا أحجار الأثر نفسه فضلاً عن كمية كبيرة من الرمال ألقت بها الرياح فى هذا المكان .

وعلى مسافة ثمانية عشر مترًا جنوبيًا يوجد مكان مربع مغلق من ثلاثة جوانب بصفوف أعمدة متناسقة. إن محور هذا الجزء من الأثر- وهو نفسه الذى يوجد فى كل آثار الأقصر التى سوف نصفها- منحنى بنسبة ثلاث درجات وتسع دقائق على محور الرواق الذى يسبقه. إن هذا المكان الذى يمثل فناءا يبلغ عمقه أربعة وأربعين مترًا بعرض يمتد لاثنين وثلاثين مترًا. إن المساحة الموجودة بين الأعمدة الكبيرة وبهو الأعمدة الثانى هائلة لدرجة تجعلنا نفترض أن هذا المكان الواسع كان يوجد به صرح لم يتبق منه شىء ظاهر . إن هذا التنسيق يعبر جيدًا عن ذوق واتجاه فن العمارة المصرية، حيث نجدها بنفس الشكل تقريبًا فى إدفو وفيلة والكرنك.

ولم نتردد فى تصور ترميم هذا الجزء عند وضعنا الرسم الهندسى للمعبد إلا أننا أشرنا إليه بشكل مختلف حتى لا يتم الخلط بينه وبين الأجزاء التى تم قياسها ورؤيتها.

إن الرواقين الجانبين كان أحد عشر عمودًا أماميًا واثنان فى الداخل ، أما الرواق الذى يوجد فى المؤخرة فيوجد به أربعة صفوف كل منها به أربعة أعمدة. إن أعمدة كلا الرواقين المتوازيين ملساء، أما الأعمدة الأخرى فهى منقوشة

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

وفيما عدا ذلك فجميع الأعمدة لها نفس النظام ونفس الأبعاد، وهى تشبه كذلك أعمدة البهو الأول إلا أن قطرها أكبر قليلاً. إننا لم نقم بأعمال حفر لكى نحدد ارتفاعها الدقيق، لكنها إذا كانت بنفس نسب أعمدة الفناء الأول فإن ارتفاعها سيكون عشرة أمتار أما الأرضية التى تقوم عليها الأعمدة فهى أكثر ارتفاعًا من الأجزاء الشمالية للمعبد ومن المفترض أن يكون هناك سلالم فى الصرح الذى وضعناه أمام الفناء الثانى. ولكن إذا كانت الأعمدة على العكس من ذلك لها نفس نسب الأعمدة الموجودة فى القاعات الجنوبية الأخيرة فإن الأرض التى تقوم عليها ستكون بنفس ارتفاع أجزاء الأثر السابقة. إن هذين الفرضين مقبولان بنفس النسبة كما سنرى فى بقية الوصف .

إن الطبليات الموجودة أعلى تيجان الأعمدة يرتكز عليها خرجة لا يتبقى منها الآن سوى عتب ارتفاعها متر وستين سنتيمتراً وهى موضوعة بشكل متوازى مع طول الرواقين .

إن جدران بين الأعمدة فتبلغ مترًا وخمسة وثمانين سنتيمتراً وفقًا لمحور المعبد ، أما فى الاتجاه الآخر فهى أكبر بكثير.

لقد فرضنا أن هذين الرواقين كانا مغلقين بحائط يبدأ من الصرح ليمتد حتى الطرف الآخر للرواق ليعود بعد ذلك بزاوية قائمة بمحاذاة واجهة الرواق ذى صفوف الأعمدة الأربعة. ويوجد جهة الشرق آثر يبرر هذا الافتراض ثم خلصنا إلى ما تبقى عن طريق المقارنات.

وأسفل الرواق ، تبلغ الستائر الحجرية مترين باتباع الطول أما الجزء الأوسط فهو ضعف ذلك. و فى اتجاه الداخل تبلغ الجدران مترين وأربعين سنتيمتراً، وهذا الجزء مغلق من الشرق بحائط مازال موجودًا على حالة نفسه تقريبًا. ومازلنا نرى على ارتفاع الحطام بقايا حائط من المفترض أنه كان يغلق هذا الجزء من الجنوب إلا أنه لم يتبق منه شىء من ناحية النهر، وقد كان ذلك الجزء هو الأكثر تعرضًا للتلف بصفة عامة فى معبد الأقصر.

وبين صفوف الأعمدة والآثار التى تليها مباشرة توجد مساحة طولها خمسة عشر مترًا مغلقة من جهة الشرق ببقية حائط الرواق وهى بالتأكيد مغلقة أيضًا

بنفس الطريقة على الجانب الآخر . وفى الزاوية الشمالية الشرقية لهذا المكان نرى بعض الحوائط ترتفع بشكل هندسى غير متناسق وقد بدت لنا وكأنه قد تم تشيدها فى فترة لاحقة للآثار الأخرى، وهى بالفعل تختلف عنها بصفة خاصة فيما يتعلق بالأحجار حيث لم تحظ بعناية فى النقش والصقل . ومن الجائز جدًا أن يكون هذا الجزء به بها حجرات تربط الرواق بباقى أجزاء المعبد . لقد تعرض هذا الجزء من الأثر لتغييرات كبيرة.

وقد استخدم منذ نهاية الديانة المصرية فى أشياء أخرى غير التى كانت مخصصة له. ونرى فى هذا الجزء نيشة دائرية ذات تنفيذ دقيق للغاية وأحجارها من نوع الأحجار نفسه المستخدم فى الأثر كله. إن الدعامات والفواصل بين الأحجار متناسقة تمامًا ولا تدع مجالاً للشك فى أن هذا الجزء لاحق للأجزاء المحيطة به. ومع ذلك، فإن قناعتنا التى مازالت قائمة وبشدة بأن المصريين لم يشيدوا قبابا أبدًا تدفعنا لفحص هذا الجزء بعناية كبيرة. والمقارنات تدفعنا للاعتقاد بأنه كان يوجد ممر فى مكان هذه النيشة ، لأنه منذ الصرح وحتى نهاية المعبد نجد أن جميع الحوائط المستعرضة- باستثناء ذلك الحائط- بها باب على محور الأثر . وتحولت افتراضاتنا إلى حقائق مؤكدة عندما قمنا بزيارة الجهة المقابلة للحائط، فوجدنا أنه لم يتم تنسيق الأحجار بنفس الدقة فى هذه الجهة واستطعنا التعرف بسهولة على دلالات تشير إلى وجود باب قديم فى الحائط. وقد لاحظنا على الفواصل الموجودة بين الأحجار وجود نقش يؤكد أن هذه المواد نتجت عن انهيار بعض أجزاء المعبد. إلا أن هذا السبب وحده لا يمكنه أن يكفى للدلالة على أن النيشة المقبية ليست اكتشافًا مصريًا بما أن أقدم معبد فى طيبة وهو معبد الكرنك يوجد به أحجار قد استخدمت بالتأكيد فى أثرين متوالين قبل أن يتم وضعها فى المكان الذى تشغله الآن[١]. إن أخطاء بعض الرحالة الذين جعلوا من النيشة التى تحدثنا عنها أثرًا مصريًا خطأ شائعًا تتطلب منا انتباهًا كبيرًا حتى لا نقع فيه. ومن المحتمل أن تكون تلك النيشة - وبعض الآثار الأخرى التى نوهنا إليها من قبل مثل

---

(١) انظر القسم الثامن من هذا الفصل.

الجدار الحجرى الكبير الموجود بين جزئى الصرح الأول - ترجع إلى زمن الرومان وأن المسيحيين الأوائل هم الذين نفذوها عندما سمح الأباطرة بتحويل معابد الوثنية لكنائس .

وسوف نفترض أن الباب القديم موجود حتى لا نخل بنظام خط السير الذى اتبعناه منذ البداية فى وصف الأثر . وكان هذا الباب يؤدى إلى ممر يرتكز سقفه على أربعة أعمدة من نفس شكل الأعمدة الموجودة فى الأروقة وفى الفناء إلا أن أبعادها أقل . وباتخاذ الجزء الموجود خارج الحطام مقياسًا للحكم فإن ارتفاع الأعمدة يبلغ أربعة أضعاف ارتفاع تاج العمود، وكانت أكثر أناقة من أعمدة أروقة الفناء . وسوف نشير إلى أن أرضية الممر غير موجودة ولم يتم العثور عليها فلم يتم التوصل إلا إلى أرضية الغرفة التى تليه مباشرة. وبقبول فكرة أن كلتا القاعتين كانت لها أرضية واحدة - وهو شىء محتمل للغاية - فإن أعمدة الممر من الممكن أن يكون لها نفس نسب الأعمدة الموجودة فى الحجرات الأخيرة الموجودة فى الجنوب وهذا شىء محتمل جدًا أيضًا . وإذا ما اتفقنا على ذلك فإنه لن يكون هناك خلاف حول ارتفاع أرضية الممر ، وبالتالى فهو يرتفع عن مستوى أرضية المسلتين بمترين وعن مستوى أرضية الأروقة بحوالى متر، وذلك إذا ما قبلنا فكرة أن أعمدته لها نفس نسب أعمدة الفناء . وإذا كنا قد حددنا مستوى هذه الأرضية بإعطاء الأعمدة نفس نسب أعمدة الممر وكل الأعمدة الموجودة بالقاعات التالية أى أربعة أضعاف تاج العمود فإننا قد نستخلص من ذلك أن أرضية الأروقة هى نفسها أرضية الممرات ، وكلا الاقتراحين مقبول.

إن تيجان أعمدة الممر عليها طبليات مربعة الشكل يرتكز عليها العتب الذى يجمع بين كل اثنين منهم بشكل متواز مع محور الأثر وتوجد أعلاها أحجار السقف التى تشكل كورنيشاً من الخارج. وفى مؤخرة الممر على اليمين نرى بابًا لقاعة جانبية تقع جانب النهر وهى ممتلئة بالرديم تماماً، مكشوفة حالياً والحائط الذى كان يسدها من الغرب منهار. وفى الشمال ، يوجد دهليز مكون من حائطين يقتربان بشدة أحدهما من الآخر وسقفهما منهار تمامًا وفى طرفه

يوجد باب يؤدى إلى النهر . ولا يوجد اتصال بين الممر والقاعة الجانبية الشرقية حيث يتم الدخول إليها من جهة أخرى. إن سقف هذه القاعة تحمله ثلاثة أعمدة من نفس نوع أعمدة الممر . ولدينا بعض الشكوك تجاه أبعاد ونسب هذه الأعمدة حيث إن المقاسات التى رفعناها لم تتوافق مع المقاسات التى أعطاها السيد لوبير إلا أننا نعتقد أنها تختلف قليلاً عن مقاسات الممر . إن الفراغات بينهما صغيرة جدًا . وفى منتصف كل عمود وفى الفواصل بين العمودين الموجودين فى أقصى الطرفين والحوائط ويوجد فى جهة الشرق أربعة أبواب لم يعد يوجد خلفها أية آثار ظاهرة. ولقد تخيلنا أنه كان يوجد فى هذه الأماكن أربعة غرف صغيرة وما تبقى من وصف هذا الأثر سيبرر هذا التصور بشكل كافٍ .

ويوجد باب رئيسى آخر على محور الأثر يقع مباشرة فى مواجهة الباب الذى سدته النيشة المقبية التى تحدثنا عنها . ويزين الكورنيش قرص بجنح إلا أنه من الملاحظ هنا أنه لا يوجد قرص ربما لأنه كان من المعدن ، ومازلنا نرى فى الواقع آثار الثقوب التى كانت مستخدمة لتثبيت المسامير التى كانت تمسك به ومازلنا نرى الفراغ الذى كان موضوعاً فيه .وبعد المرور بهذا الباب نجد قاعة يبلغ عرضها نفس عرض الممر إلا أنها أكثر طولاً وتحتوى من داخلها على مقصورة [١] أخرى ملفتة للنظر بشكل كبير. وحوائطها مبنية جميعها من الجرانيت وهى الوحيدة فى معبد الأقصر بأكمله التى يوجد بها هذا الحجر . وتقع هذه المقصورة على نفس محور القاعة المحيطة بها وهى منعزلة من جميع جهاتها إلا أنها لا تحتل كل الفراغ المحيط بها فهى تتجه أكثر نحو الجنوب بحيث يكون الدهليز ضيق من هذا الجانب . ويبلغ طولها الداخلى خمسة أمتار وثلاثة وتسعين سنتيمتراً. أما عرضها فيبلغ ثلاثة أمتار ونصفاً ويبلغ سمك حوائطها تسعين سنتيمترًا ويتم الدخول لهذه المقصورة من خلال بابين يبلغ عرضهما مترين وأربعين سنتيمتراً.

(١) انظر اللوحة رقم ٥، الشكل ١ واللوحة رقم ٨، الشكل ٢، واللوحة ١٠ الشكلين ١، ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

ويقع البابان على محور المعبد ويوجد أحدهما أمام الآخر، ولكل منهما إفريزه الخارجى الذى يعلو إفريز آخر أكثر ثراء ويحيط بالمقصورة كلها. ويتكون هذا الإفريز من ناتئة عادية يعلوها صف من الأفاعى المتوجة بأقراص ولا تصل لسقف الدهاليز. وفوق الإفريز وبشكل متراجع توجد حوائط ارتفاعها متر ونصف المتر ترتكز عليها أحجار السقف، فقد اجتنب المصريون دائمًا تحميل ثقل كبير على نتوء قد يكسره هذا الحمل لذلك نجم عن هذا الاحتياط الحكيم أثر طيب يتعلق بزخرفة المكان. هكذا ، وبوضع طبليات أحيانًا ما تكون مرتفعة بين تيجان الأعمدة والعتب استطاع المصريون أن يضفوا فخامة وضخامة على العديد من الآثار على الرغم من النسب الضئيلة لأعمدتها ، إن الجزء الذى يعلو الإفريز الخارجى للمقصورة الجرانيتية يبلغ نفس ارتفاع المساحة العليا لأحجار السقف التى يبلغ سمكها ثمانين سنتيمترًا. وإلى الأسفل بخمسين سنتيمترًا من الداخل وبدوران المقصورة كلها يوجد إفريز يبلغ ارتفاعه تسعة أمتار وتسعين سنتيمتراً .

وتزين السقف نقوش ملونة بألوان مختلفة من بينها الأزرق الذى يتميز بين جميع الألوان بشكل خاص. ونرى على أحد الحوائط أحد المنتصرين يصحبه عقاب حارس و يقدم لإله التكاثر و الخصوبة عطايا من الخبز والأزهار والفواكه، وجميع حوائط هذه المقصورة مغطاة بنقوش مثيرة للاهتمام.

وأعلى سقف المقصورة الجرانيتية توجد مساحة فارغة ليس من اليسير اكتشاف الهدف منها والشىء المخصصة له، حيث إنها منخفضة لدرجة لا تجعلها صالحة للسكن ومغطاة بأحجار جيرية ضخمة تشكل سقف مزدوج، ربما كان يتعين أن تكون هذه المقصورة معزولة من أعلى كما هو الحال حولها كما سبق وأوضحنا .

وعند الخروج من المقصورة الجرانيتية ومن الدهاليز المحيطة بها ندخل إلى رواق عريض يبلغ طوله اثنين وعشرين مترًا وأربعة سنتيمترات أما عمقه فيبلغ ثمانية أمتار وسبعة وستين سنتيمتراً ويرتكز سقفه على صفين من الأعمدة كل صف منها يتكون من مترين وعُشر المتر تقريبًا باستثناء عمود المنتصف الذى

يتوافق مع محور الأثر فيبلغ ثلاثة أمتار وواحداً وعشرين سنتيمتراً. ويحيط بهذا الرواق حجرات من جميع جوانبه حيث يمكن أن نحصى فيه ستة أبواب منسقة بشكل متناغم وأحد هذه الأبواب يؤدى للمقصورة الجرانيتية، ويوجد باب آخر أمام الباب الأول يؤدى إلى قاعة عمقها ثمانية أمتار وعرضها تسعة أمتار وثلاثين سنتيمتراً ويوجد بها أربعة أعمدة. وقد كشفنا عن أرضية هذه القاعة وهى منخفضة بمقدار مترين عن أرضية الممر وعن مستوى أرضية المسلتين . إن نسب أعمدة الرواق والأبواب تُظهر أن هذه الحجرات كان لها نفس ارتفاع أرضية حجرات المؤخرة وأن السلالم المستخدمة فى الصعود للمر كانت موجودة بين هذا الممر والمقصورة الجرانيتية[١]، وذلك إنما يفسر السبب فى أن الدهليز أكثر اتساعًا فى هذا الجانب.

وعلى يمين ويسار الباب الأخير فى الرواق يوجد بابان وضعهما متناسق يؤديان بزاوية إلى قاعتين متماثلتين تمامًا يرتكز سقفهما على زوجين من الأعمدة المصفوفة بشكل متواز مع محور الأثر. ومن خلال ما تبقى من الغرفة المجاورة للنيل يبدو أنهما كانتا تتصلان بحجرات صغيرة لم نشر فى رسمنا الهندسى إلا إلى هيكلها .ويقع البابان الأخيران الموجودان فى الرواق عند طرفيه وأحدهما يوجد أمام الأخر وهما يتوافقان مع منتصف صفى الأعمدة ويؤديان إلى حجرات مشابهة لتلك التى تحدثنا عنها سابقا . فضلاً عن ذلك ، تؤدى هذه الأبواب من خلال دهاليز ضيقة إلى قاعتين متماثلتين واقعتين بشكل متناسق على جانبى المقصورة الجرانيتية. ويبلغ عرض هذه القاعات من عشرة إلى أحد عشر مترًا ويبلغ طولها من ستة إلى سبعة أمتار. ويرتكز سقفها على صف من ثلاثة أعمدة يفصل بين كل منها متران، ويوجد فى معبد الأقصر أشكال متكررة من هذا التنسيق الذى يبدو مذهلاً للوهلة الأولى لكنه لا توجد دوافع قوية تدفعنا لإدانته. إن تنسيق الغرفتين الموجودتين جهة النيل جعلتهما تتصلان من خلال أربعة أبواب يمكن رؤيتها الأن بحجرات صغيرة مربعة الشكل تبلغ مترين وثمانين سنتيمتراً. إن هذه القاعة والحجرات الأربع الملحقة بها مازالت موجودة

---

(١) انظر القطاع العام، اللوحة رقم ٥، الشكل ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

بالكامل. إلا أن الأمر يختلف بالنسبة للقاعة الأخرى حيث نجد كل الأجزاء التى تتجه للخارج منهارة تماماً، ولا نرى سوى ثلاثة الأعمدة ونصف الحوائط التى تحيط بها . إن الغرف الصغيرة التى أشرنا إليها (هى الوحيدة التى أمكن العثور عليها إلا أنه من السهل أن نرى من خلال الرسم الهندسى الذى وضعناه أنه توجد غرف مماثلة وبأعداد كبيرة فى أرجاء المعبد).

إن أعمدة الرواق والغرف المجاورة للمقصورة الجرانيتية لها نفس النظام والتنسيق حيث نجد أن جذع العمود بها صغير فى الجزء الأعلى ومستدير فى الجزء الأسفل، أما التيجان فلها نفس أعمدة الأروقة شكل الفناء وبهو الأعمدة فهى عبارة عن زهرة لوتس مقطوعة يعلوها طبلية تحمل العتب. ولا تتميز الأعمدة بأى زخارف؛ إلا أن الأعمدة الستة التى مازالت موجودة فى القاعات الجنوبية لها شكل خاص ومتميز لا نستطيع تجاهله. لقد تمكنا من قياس هذه الأعمدة ومن تصويرها بشكل دقيق حيث إنها ليست محاطة بأشياء متراكمة مثل الأعمدة الأخرى، ولأن الأرضية التى تقف عليها مكشوفة. وقد حرصنا على التعريف بها ووصفها لأن الوصف غير الدقيق الذى سبق وقدمه عنها رحالة محدثون قد حمل المعماريين المصريين أخطاء لم يقترفوها. فقد جعل هؤلاء الرحالة من هذه الأعمدة مجرد مجموعة من الأعمدة الصغيرة؛ قارنوها بتكوينات من نفس النوع موجودة فى العمارة القوطية . وقد تحدث عنها بعض الرحالة على أنها شىء مدهش للغاية وذلك إنما يبرهن على أنهم لم يلتفتوا إلا باهتمام قليل إلى آثار مصر العليا؛ لأنهم إذا كانوا قد أولوها الاهتمام الكافى لأكتشفوا أنها لا تختلف عن الأعمدة الموجودة فى الأجزاء الأخرى من معبد الأقصر وفى كل آثار طيبة وفى معبد أبيدوس قاعة الأشمونين والفارق الوحيد هو عدد ودرجة بروز جذوع الأعمدة ولقد قدمنا رسمًا لهذه الأعمدة سوف يبدد كل الشكوك فقد جسدنا فى هذا الرسم أحدها بكل تفاصيله وبمقياس رسم ثلاثة سنتيمترات لكل متر . وقد وجدنا أن قاعدة العمود عبارة عن دف قطره أكبر قليلاً من قطر ساق أى نبات، ويضيق جذع العمود عند قاعدته مثل زهرة اللوتس ثم يزداد قطره حتى سبع ارتفاعه ثم يعود ويقل مرة أخرى حتى

التاج . وجذع العمود منحوت بشكل يجسد تجمع عدة سيقان تظهر منها فقط اثنتا عشرة ساقاً وهى تتوافق مع اثنى عشر برعمًا لأزهار اللوتس يتكون منها التاج. أما أعلى جذع العمود وقاعدة التاج فهما مغلفان بسيقان أصغر حجمًا ومرتبطة ببعضها حول العمود. إن جميع هذه الأجزاء المنحوتة تتميز كما سبق وذكرنا بأنها أكثر بروزًا من النحت الموجود فى الآثار الأخرى الموجودة فى مصر. وتبلغ الأعمدة حوالى عشرة وحدات .

ولم نجد فى أى قاعة من قاعات المعبد التى مازالت موجودة أية سلالم تؤدى إلى الأسطح إلا أننا استطعنا أن نصل إليها بفضل تهدم الحائط الموجود بجانب النيشة الرومانية. ونجد على هذه الأسطح نقوشاً هيروغليفية مشابهة لتلك الموجودة فى معبد الكرنك [1] . ومن الملاحظ أن الحروف منقوشة بشكل غير متناسق وتبدو وكأنها تنتمى للخط السريع ولقد رأينا أيضًا عليها نقوشا واضحة جدًا ومنفذة بشكل دقيق إلا أن حروفها مجهولة تمامًا بالنسبة لنا.

وحول الأسطح توجد حذوذ كبيرة يبلغ عمقها عشرين سنتيمترا . وعرضها اثنين وثلاثين سنتيمترًا وهذه الحذوذ محفورة داخل أحجار السقف ومنقوشة بشكل دقيق، وربما كانت تلك هى الوسيلة المؤقتة المستخدمة لبناء طابق ثانى للمعبد مبنى فقط من هيكل وأقمشة كتانية .

وبإجراء حفائر عند نهاية المعبد جهة أقرب زاوية للنيل تم العثور على أساسات بناء قدمناها فى المقطع الذى خصصناه لها فى رسمنا الهندسى [2] ، ومن المفترض أن تحيط تلك الأساسات بالأثر كله على اعتبار أنها منخفضة عن أرضية جميع أجزاء الأثر وأرضية المسلتين . ويبلغ ارتفاع هذه الأساسات مترًا وخمسة وستين سنتيمتراً بدون حساب قاعدة مزدوجة لها يبلغ ارتفاعها مترًا ويحيط بهذه القاعدة كورنيش ارتفاعه ثمانين سنتيمترًا. وتتكون القاعدة السفلى من كتلات كبيرة من الحجر الرملى يبلغ سمكها ثمانين سنتيمترًا وهى موضوعة أفقيًا فوق رديم ارتفاعه ثلاثة أمتار وواحد وستين سنتيمتراً نجد تحته الأرضية الأصلية.

---

(١) انظر المبحث الثامن من هذا الفصل

(٢) انظر اللوحة ٨، مجلد العصور القديمة، الجزء الثالث.

ونلاحظ فى الأقصر دليلاً مقنعًا على ارتفاع ملحوظ لأرض مصر.

سبق وأن رأينا دعامات الأساسات التى وجدناها تم وضعها أعلى الأرضية الأصلية بحوالى ثلاثة أمتار وواحد وستين سنتيمتراً على رديم ، إلا أن مستوى السهل حاليًا يعلو هذا المستوى بمقدار مترين وخمسة وعشرين سنتيمتراً ، إذاً فالأرضية قد ارتفعت بمقدار خمسة أمتار وستة وثمانين سنتيمتراً .

ونحن نعلم وفقًا لشهادة الكتاب القدامى أن المصريين يبنون آثارهم فوق الرديم ونجد هنا الدليل على ذلك.

ومنذ أكثر العصور قدمًا يهدد النيل شواطئ الأقصر خاصة عند الطرف الجنوبى للمعبد ، ولكى يحمى المصريون أنفسهم من فيضانات النيل قاموا ببناء حائط عند رصيف النهر من أحجار مشابهة لتلك المستخدمة فى المعبد. ويبلغ طول هذا الحائط حوالى خمسة وسبعين مترًا. إلا أن بعض المداميك تنقص فيه ومع ذلك فهو مازال مرتفعًا بنفس مستوى القاعدة الأولى للأساسات. فقد قاوم هذا الحائط بشدة تهديد المياه ولتجنب انهياره بسبب مياه النهر كانت هناك حاجة لجعله أكثر امتدادًا وقد تم تنفيذ ذلك باستخدام أحجار بناء من القوالب. إلا أن هذا الحائط به خاصية صعبة التصديق وهى أن امتداده كان بالنسبة لهم غير كافٍ فتم مده مرة أخرى باستخدام قوالب من الطوب النيء . ولم يتم أبدًا ملاحظة سمك هذا الحائط إلا أنه سمك كبير، ولم نستطع ملاحظة الوسائل المستخدمة لتدعيم أساساته لكننا لم نر أبدًا قاعدته من جهة أخرى ، فإن هذه الأساسات التى تم وضعها على مستوى أكثر المياه انخفاضًا للنيل فى الحقبة التى أنشئت فيها منخفضة عن أكثر المياه انخفاضًا حاليًا، ذلك لأن قاع النهر قد ارتفع بنفس نسبة المستوى المتوسط للسهل [١] . وعلى الرغم من أنه لم يمكننا أن نتحقق من حالة أساسات حائط الرصيف إلا أنه يمكننا أن نؤكد أنها قوية جدًا عند قواعدها وأن قوة اندفاع مياه النهر قد تصيبها بالتآكل لكنها لا تستطيع أن تهدمها. ويمكننا بسهولة أن نصدق أن الجزء المبنى من الأحجار النيئة قد عانى الكثير من ناحية لأنها الأكثر عرضة للمياه ومن ناحية أخرى بسبب طبيعة المواد

---

(١) انظر القسم الثانى من هذا الفصل، المبحث الثانى.

المكونة لها. إن ما تبقى منها قليل ولا يمكن رؤيته إلا عند انحسار المياه أو انخفاضها. لقد أحاط النيل على التوالى بكل أجزاء الرصيف لدرجة جعلت من الضرورى مد هذا الحائط من جديد. وعلى حالها الآن تشكل هذه الأحجار مصدًا للتيار بشكل يجعلنا نأمل أن ينتهى بها الحال إلى تحويل مجرى النهر بحيث تقوم هذه المنشأة التى شيدها المصريون بحماية معبد الملوك العتيق فى طيبة من تيار مياه النهر .

تقع مبانى الأقصر على ثلاثة محاور مختلفة : المحور الأول يقع عليه الفناء الأول الذى شكل زاوية قدرها ثمانية وخمسين درجة مع خط الزوال المغناطيسى ، والمحور الثانى هو محور رواق الأعمدة الكبير الذى يشكل زاوية قدرها تسعة وأربعين درجة وثلاثين دقيقة، أما المحور الثالث فهو خاص بالجزء الجنوبى للمعبد ويشكل زاوية قدرها ستة وأربعين درجة وإحدى وعشرين دقيقة .

إن هذه الأجزاء الثلاثة الأساسية للمعبد يتعين النظر إليها كل على حدة، حيث يبدو أنه تم تنفيذها على فترات متباعدة؛ هى:

الفترة الأولى هى تشييد المسلتين أما فى الفترة الأخيرة فقد تم تشييد المبانى الأخرى التى تتميز برسم هندسى بسيط ومنظم يجعلها تتفوق على كل الآثار الأخرى الموجودة فى مصر. ومن المحتمل أن تكون الحجرات المحيطة بالمقصورة الجرانيتية قد تم بناؤها فى البداية حيث إنها الآثار الوحيدة التى لا يمكن الاستغناء عنها، أما الأجزاء المتبقية فهى ليست إلا تجميلاً وزخرفة للمعبد ومن الممكن أن يكون قد تم بناؤها بعد ذلك فى فترات لاحقة. إننا نعلم أن ملوك مصر كانوا يعبرون عن عظمتهم وتدينهم بإضافة أروقة وتماثيل ومسلات إلى المعابد القديمة [١] ، ويتعين على القصور أيضًا أن تعبر عن عظمتهم هذه. كان الملوك يبجلون الآلهة بتزيين المعابد وكانوا يكرمون أجدادهم بإحياء قصورهم القديمة وتجديدها وتزيينها وتوسيعها، وكانوا يرضون غرورهم الشخصى بالتفوق على أسلافهم بالبذخ والترف والفخامة .

---

(١) هيرودوت، «التاريخ» الكتاب الثانى المقاطع ١٠١، ١٠٨، ١١٠، ١٢١، ١٥٣، ١٧٥، وديودور الصقلى، تاريخ المكتبة الكتاب الثانى.

إن مؤسس معبد الأقصر ربما أنشأ المبانى التى تحيط بالمقصورة الجرانيتية حتى الفناء ذى صفوف الأعمدة الأربعة وربما أنشأ كذلك الرواقين الجانبين ثم قام خليفته بمحاولة للتميز عن طريق تشييد صف الأعمدة الذى يسبقهما ثم قام ملك عظيم ببناء الفناء الكبير وأضاف أعمدة أكثر ومسلتين إذا لم يكن قد ترك هذه الشرف لحاكم رابع. إنه من الصعب التماس العذر أو حتى شرح عدم التناسق المفزع الذى يسود الأجزاء الجميلة فى الرسم الهندسى للمعبد . لماذا لم يتبع المهندسون المعماريون اتجاه المبانى التى تم تشييدها فى البداية؟ كان من الممكن أن يتم تشييد كل الأجزاء على نفس المحور دون أن يعوق النهر ذلك . إن الدافع الوحيد الذى يمكن أن نلحظه هو الرغبة فى إنشاء واجهة لصرح منشآت الكرنك حتى يتم الجمع بين هذين الحيين الموجودين فى طيبة من خلال طريق الكباش الذى تحدثنا عنه. وربما يكون طرفا معبد الأقصر قد تم بناؤهما بشكل منفصل دون التفكير فى إمكانية الربط بينها فيما بعد، فقد تم القيام بعملية الربط بينهما فى فترة متأخرة جدًا بواسطة صفة الأعمدة ولعل ما يجعلنا نرفض هذا الرأى هو أن ميل محور صفة الأعمدة غير متساو مع المحورين الآخرين ، وكان من المفترض أن يوضع بطريقة تجعل عدم التناسق المعمار ملحوظا .

ولا يتعين علينا أن نهمل قول: إنه إذا ما بنينا حكمنا على الشكل الظاهر لهذه الآثار من حيث نوع الأحجار والشكل المعمارى فإن ما نشير إليه هنا على أنه أكثر الأجزاء حداثة فى البناء يحمل على العكس بصمة القدم أكثر من باقى أجزاء. يتعين علينا أن نعتقد بأن الفناء والصرح كانا جزئين من أثر انهار جزء منه فتم بناء هذا الجزء من جديد وفقًا للرسم الهندسى الحالى. نحن نشعر بأنه فى مسألة من هذا النوع لا يمكن أن نقدم إلا تكهنات تقريبية وأننا لن نلام على تركنا القارئ فى حيرة عشناها بأنفسنا.

إن الرحالة القدامى الذين تحدثوا عن طيبة لم يذكروا أى أثر فى هذه المدينة يمكننا القول بأنه معبد الأقصر باستثناء ديودور[1] الذى تحدث عن وجود أربعة

---

(١) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الثانى.

معابد رئيسية منها على ما نعتقد المعبد الذى قمنا بوصفه. وربما كانت الضفة الغربية للنيل هى التى تشد انتباه الرحالة والغرباء أكثر أو ربما كانت بالنسبة لهم مكان صعب الوصول إليه. ومع ذلك فإنه من المؤكد أن ما وصل إلينا من تفاصيل عن مقبرة اوسيمانديأس وتماثيل وقصر ممنون أكثر من التفاصيل التى وردت إلينا عن أثار الضفة الشرقية.

واعتقد «بوكوك» أن معبد الأقصر هو مقبرة اوسيمانديأس التى وصفها ديودور نقلاً عن هيكاتيوس. ولقد أظهرنا فى حديثنا عن قصر عرف باسم الـ" معبد " كيف أن الرحالة قد وقعوا فى أخطاء جسيمة (١).

وعلى بعد ثلاثة آلاف وخمسمائة متر جنوبى الأقصر وعلى بعد ألفى متر من النهر يوجد مكان مستطيل ومسور يبلغ طوله سبعمائة متر(٢) وعرضه ألف وخمسمائة متر (٣). ويبلغ سمك الجدران عشرين مترًا على الأقل ولا ترتفع هذه الجدران الآن عن ثلاثة أو أربعة أمتار فوق السهل. وفى مواضع كثيرة أصبحت هذه الجدران أقل ارتفاعًا بل واختفت تمامًا فى مواضع أخرى. إن الجزء الأكبر مغطى بطمى النيل. وما تبقى منها فوق الأرض يوفر لسكان القرية المجاورة منذ قرون عديدة السماد المستخدم فى زراعة الذرة بصفة خاصة. وعلى الجانبين الغربى والجنوبى لهذا المكان المسور توجد بعض المنازل الحديثة مهملة ومنهارة فى أجزاء كبيرة منها وبعد أن لاحظنا وجود هذه الأطلال التى زرناها بمفردنا مجردين من السلاح وبعد أن قمنا بقياس أبعادها الرئيسية تركنا هذا المسطح الذى لا يوجد فيه بعد ذلك أية آثار مهمة والذى لا يتميز إلا بامتداد مساحته لنجد بعد ذلك أنفسنا بالقرب من سلسلة الجبال العربية للتأكد من أنه لا يوجد بها مقابر.

---

(١) انظر القسمين ٢، ٣ من هذا الفصل.

(٢) أى ثمانمائة واثنتان وسبعون قامة.

(٣) أى خمسمائة وتسع وثلاثون قامة.

(٤) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة الأولى، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

القسم الثامن
وصف معبد الكرنك وصروحه ومعابده وطريق الكباش ومختلف الأطلال الأخرى الملحقة به

بقلم / جولوا وديفيلييه
مهندسى الطرق والكبارى

الجزء الأول : معبد الكرنك

المبحث الأول : الوضع الجغرافى للأطلال ومساحتها ومحيط المعبد

تقع أطلال الكرنك على خط طول ثلاثين درجة وعشرين دقيقة وأربع وثلاثين ثانية، شرقى مدينة باريس، وعلى خط عرض خمس وعشرين درجة واثنتين وأربعين دقيقة وسبع ثوان شمالاً.

والنقطة التى أخذت عندها الملاحظات الفلكية هى منتصف الصرح الغربى المطل على النيل ويعد أحد المداخل الرئيسية المعبد. وتبعد هذه الأطلال بنحو سبعمائة أو ثمانمائة متر تقريباً عن ضفتى النهر. ويبلغ عرض الوادى المنحصر بين النيل وسفح السلسلة العربية ما يقرب من سبعة آلاف متر[1].

وهكذا فإن التل الصناعى الذى أنشئت عليه أبنية الكرنك يقع فى منتصف واد فسيح و رحب تكاد تغطى كل أراضيه بالمزروعات والنباتات

---

(١) فرسخ و ثلاثة أرباع الفرسخ تقريباً (أو ما يعادل ألفى قامة).

المختلفة ما لم يتسلل الإهمال، ولاسيما التعديات الحكومية، ليفسد هذا المشهد الجميل.

وتعد قطعة الأرض قبالة القرية هي أكثر الأراضي قيمة، في حين أن بعض الأراضي التي تقع ناحية الشرق تروى بقناة فرعية للنيل شمالي مدينة الأقصر تعكس الوجه المشرق للزراعة في تلك المنطقة، بيد أننا لا نرى في أي موضع آخر إلا أراضي بور تغطيها بعض الحشائش الطفيلية التي تنمو لمسافة متر واحد تقريبا من سطح الأرض.

ونود بادئ ذي بدء التعرف على سلسلة أطلال الكرنك والمساحة التي تشغلها والتي لا تعدو عن كونها جزءاً من مدينة طيبة[١] القديمة وفقاً لما سنراه بعد قليل. لقد تفقدنا هذه الأطلال ولمدة ساعة ونصف ساعة بخطوة الجواد المعتادة واجتزنا مسافة ما يقرب من خمسة آلاف متر[٢].

وعلى الرغم من أن هذه الجولة تبدو مجهدة، إلا أنه يمكننا مع ذلك أن نؤكد أنه أنها كانت أكثر اتساعاً ومشقة فيما مضى. ونتصور في الواقع أن أرض الوادي بمدينة طيبة ارتفعت بمقدار أربعة أمتار[٣] على الأقل منذ إنشاء الأبنية الأساسية، ولقد غطى جزء كبير مكان التل الصناعي، و من بقايا الآثار بطرح النهر. ومهما يكن من أمر، فإن تلك المعلومة التي أشرنا إليها للتو تكفي لتوضيح غرابة الرأي الذي اعتنقه البعض يرمي إلى إثبات أن أطلال مدينة طيبة لا تتجاوز ثلاثة أرباع الفرسخ.

وإذا صعدنا على إحدى الروابي التي يتألف منها تل الكرنك، فسوف نكتشف على الفور سوراً يمتد من الشمال إلى الشرق بينما تضيع آثاره كلما توجهنا بنظرنا إلى الجنوب وإلى الغرب. ومع ذلك تتضافر كل التنبؤات لتوحي لنا أن هذا السور كان بمثابة الحدود الحامية لهذا المعبد، وإذا كنا لم نعد نراه الآن كاملاً، فذلك مرجعه إلى اختفاء بعض أجزائه تحت الأنقاض في أماكن عدة، بينما استخدمت

---

(١) راجع الملاحظة الخاصة بذلك في نهاية هذا الفصل .

(٢) ألفا قامة ونصف تقريباً .

(٣) راجع وصف التمثالين العملاقين لوادي طيبة، القسم الثاني من هذا الفصل.

(٤) ثلاثون قدماً تقريباً .

بعض أحجاره فى أماكن أخرى لبناء منازل من الطوب فى قرية الكرنك، فجدرانه ليست متعامدة بعضها على بعض، ويصل سمكها إلى عشرة أمتار[٤] تقريباً، و ويبدو للوهلة الأولى أنها شيدت من كتل غليظة من طمى النيل، و ببحث عينة من هذه الجدران على نحو جاد نتعرف على قوالب طوب ذات أبعاد كبيرة، تم تجفيفها فى الشمس و يصل طولها إلى ثلاثين سنتيمترا [١]، وعرضها ستة عشر سنتيمتراً[٢]، وسمكها أربعة عشر سنتيمتراً[٣]. والسور كله حسب تصورنا للحالة التى كان يجب أن يكون عليها فيما مضى، يصل محيطه إلى ألفين ومائتين وأربعة و ثمانين متراً[٤]، أى أكثر من نصف فرسخ، وتصل مساحة الأرض التى تقتفى الآن آثار السور فيها إلى ألف و خمسمائة وتسعة وسبعين متراً[٥]. ومن الصعب تحديد ما إذا كان هذا السور تم تشييده فى فترة سابقة أو لاحقة بالنسبة لما ما يضمه من آثار. ومع ذلك، إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى حالته الراهنة غير المنتظمة، فسوف نميل إلى الاعتقاد بأنه تم تشيده بعد فترة من بناء الآثار، وإنما يرجع عدم انتظام شكله إلى وضع الأبنية المتناثرة هنا وهناك. ونحن نميل أيضاً إلى الاعتقاد بهذا الرأى القائل بأن تلك المنشآت وما شابهها تتسم فى أى مكان آخر بانتظام شكلها التام[٦].

ونشاهد فى الكرنك اسوار أخرى منعزلة ومحفوظة بشكل جيد تضم أبنية متعددة، لكننا لم نر أى أثر لسور عام[٧] يحد مدينة طيبة كلها أو أحد أحيائها كما هو الحال بالنسبة لأطلال الكرنك.

---

(١) اثنتا عشرة بوصة

(٢) ست بوصات.

(٣) خمس بوصات.

(٤) ألف ومائة و اثنتان وسبعون قامة.

٥) ثمانمائة وعشر قامات .

(٦) راجع سور الكاب، اللوحة ٦٦ ـ شكل ٢ ، المجلد الأول، وسور مدينة هابو ، اللوحة ٢ ، المجلد الثانى، وسور آثار بهبيط و العديد من المدن القديمة فى الوجه البحرى لمصر .

(٧) راجع ما نقوله فى هذا الشان فى نهاية هذا الفصل .

المبحث الثانى : الحالة الراهنة لمعبد الكرنك وبنيانه والغرض منه

عندما نصل إلى أطلال مدينة طيبة، فإن أول ما يلفت أنظارنا، ذلك الأثر العظيم الذى يثير فضولنا ويسترعى انتباهنا، إنه أخيراً ذلك الأثر الذى يتميز عن الآثار الأخرى ببنائه الضخم وأبعاده الرحبة، وهو ذلك الأثر المسمى بمعبد الكرنك(١). وعندما نقوم بالرحلة كما حدث لنا بالضبط عندما بدأنا المسيرة من مدينة قنا، فإن الطريق تمر بالمعبد المطل على النيل مباشرة ومدخله مسبوق بطريق يسمى طريق الكباش. ومن الصعب تحديد النقطة التى ينتهى عندها هذا الطريق الذى ربما يقترب جداً من النهر، ولكن من المؤكد أنه بين المعبد والحطام الذى ما زال باقياً لكبشين رأساهما محطمتان فوق الأنقاض،كنا نرى على الأقل ستين كبشاً آخر.

وتفصل بين الكبشين الأولين مسافة تقدر بمتر و أربعين سنتيمترا(٢)،

---

(١) لقد قمنا بأول زيارة إلى مدينة طيبة برفقة السيد الجنرال بليارد والسيد دونون المعروف فى مجال الآداب و الفنون بكتابه المهم عن مصر . وفى الرحلتين الثانية والثالثة مكثنا شهرين كاملين حول أطلال طيبة . وفى غضون ذلك، لم تفتنا لحظة لم ندخرها للبحث و الدراسة. رسمنا من قبل خرائط مساحية لكل المدن القديمة وكنا قد جمعنا كل القياسات والرسوم التخطيطية اللازمة لرسم الخرائط والارتفاعات و المقاطع الرأسية لكل المعابد والتى مازلنا نجد بقاياها حينما توجهنا فى لجنتين لزيارة صعيد مصر . ولقد استكملنا وقتئذ مواردنا المالية وأضفنا إليها موارد أخرى جديدة بعد اهتمامنا بإضافة الكثير من التفاصيل عن النحت والنقوش البارزة فى حيز بحثنا. ومن جهته اهتم المعمارى لوبير، يعونه السيدام سان جيل وكورابوف بجمع كل ما له علاقة بفن العمارة القديم، وما أوردناه بهذا العمل يعد محصلة للاتصالات المشتركة التى قمنا بها. إنها ظروف خاصة نلت نظر القراء إليها لأنها جديرة بكل اهتمام. فما من عمل آخر فى الواقع قدم وربما ستقدم رسوم وخرائط خاصة بالآثار قام بتنفيذها معماريون ومهندسون اعتماداعلى قياسات مقارنة محققة ومستكملة من جميع جوانبها بالتعاون فيما بينهم. لذلك نحن نعتقد أنه من واجبنا أن نمهد الريق أمام من تأتى بعدنا و يضطلع بهذا الدور بل و يجب أن يضيف شيئاً جديداً إلى الأعمال المنشورة فى مجال العمارة وفى كل ما يتعلق بوصف مصر.إن من يود إضافة المزيد من المفاهيم و المعلومات المعتمة عن الآثار المصرية القديمة،عليه أن يهتم بالتفاصيل البعيدة عن فن النحت الذى يترك بصمته واضحة على جميع الآثار، وعليه أيضاً أن يعكف على دراسة النقوش البارزة ولاسيما فى الجانب التاريخى منها المهنى برصد فتوحات وغزوات القدامى ملوك مصر، وعليه أيضاً أن يحرص على زيارة جميع المدافن القبوية وأن يقدم خرائط ورسوم مقطعية بوسعها أن توضح خريطة توزيع هذه المدافن وهى التى لها علاقة بأخلاقيات وعادات قدماء المصريين.

(٢) أربعة أقدام وثلاث بوصات .

(٣) ثلاثون قامة وأربعة أقدام وثمانى بوصات .

ويبعدان عن الصرح الأول بمسافة تقدر بستين متراً[٢]. وهما يشكلان من رأسى كبشين مثبتتين على جسمى أسدين ممددى الساقين الأماميتين وجاثمين على ساقيهما الخلفيتين أسفل الجسم. وتتحلى الرأس بغطاء يغطيها وينساب إلى الظهر والصدر. فى مقدمة التمثال نرى تمثال صغير للملك واقف ينتهى على شكل لسان ربما لتثبيت رأس الكبش، ويتقاطع ذراعاه على صدره ممسكا فى يده بعلامة الحياة وهو الرمز المعتاد للآلهة. ويستقر الكبش على قاعدة طولها ثلاثة أمتار وتسعة أعشار المتر[١]، وعرضها متر واحد وأربعة عشر سنتيمتراً[٢]، وارتفاعها أربعة وعشرون سنتيمترا فقط[٣] مثبتة على قاعدة عمودية محلاة بإفريز وكورنيش. ولقد أتاحت لنا الحفائر التى قمنا بالتنقيب عنها بقياس كل أبعادها باستثناء ارتفاع القاعدة السفلية. ويقدر إجمالى ارتفاعه بثلاثة أمتار وثلاثين سنتيمتراً[٤]. ونرى مسجلاً على الكتف اليسرى للكبش القريب من بوابة المعبد الكلمتين اليونانيتين التاليتين ABACKANTO TA وهو فى الغالب اسم لأحد اليونانيين الذى بعد أن قام بزيارة الكرنك لم يسعه أن يقاوم الرغبة الجارفة فى ترك بعض بصماته على الآثار الخالدة.

لقد اجرينا فى هذا الجزء من وادى طيبة قياساً أحاطنا علماً بأن الأرض ترتفع من خلال ميل غير محسوس بدءاً من ضفتى النيل حتى سفح تل الكرنك الصناعى،فالمسافة لا تزيد عن تسعة عشر سنتيمتراً[٥]بين أبعد نقطتين ويصل ارتفاع الجزء الأعلى من القاعدة التى يستقر عليها الكبش متراً وأربعة وستين سنتيمتراً [٦] وهو أدنى من الدرجة الوسطى لمنسوب النهر، وفى السادس

(١) اثنتا عشرة بوصة .

(٢) ثلاثة أقدام وست بوصات .

(٣) تسع بوصات .

(٤) عشرة أقدام وبوصة واحدة، وتسعة خطوط راجع اللوحة ٢٩ بالمجلد الثالث .

(٥) سبع بوصات .

(٦) خمسة أقدام وستة خطوط. راجع النتائج التى توصلنا إليها فى هذا الصدد من خلال وصف تمثالى سهل طيبة، بالقسم الثانى من هذا الفصل، حيث تحدثنا بالتفصيل عن ارتفاع وادى النيل.

(٧) ستة أقدام وثمانى بوصات.

والعشرين من أغسطس سنة ألف وسبعمائة وتسع وتسعين من التقويم الميلادى، كان منسوب مياه النيل أقل من مترين وثمانية عشر سنتيمتراً[٧] .

ويمتد الصرح الأمامى للمعبد المؤدى لطريق الكباش الذى تحدثنا عنه تواً من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى بطول مائة وثلاثة عشر متراً[١]؛ أى أكثر من نصف واجهة قصر الأنفاليد بباريس. هذا البناء الضخم لم يستكمل قط، ويعد الجزء الجنوبى منه؛ هو الوحيد الذى اكتمل بناؤه، ومع ذلك من السهل أن نلاحظ عدم اكتمال البناء كله. وبعيداً عن تقديم النقوش الكبيرة والمتعددة التى تتحلى بها عادة صروح وواجهات المعابد مازال هذا الصرح العظيم يقدم المزيد من الأحجار التى تتسم واجهاتها الأمامية بغلظة وعدم استواء سطوحها وكان من المفترض أن يعالج ذلك أدوات الفنانين. ويتحلى هذا الصرح بصفين من الشرفات المربعة[٢] التى تخترقه من جانب إلى آخر، و كل صف يحتوى على أربع شرفات تتصل جميعها من أعلى بأخاديد مخروطية الشكل، كما سنثبت ذلك لاحقاً[٣]، وكان يثبت بها الصوارى[٤] وتزدان بالأعلام والرايات ويصل إجمالى ارتفاع الصرح بدءاً من سطح الأرض ثلاثة وأربعين متراً ونصف المتر[٥]. إنها أكثر ارتفاعا من كل الأبنية المرتفعة لدينا وتقترب كثيراً من ارتفاع أبراج الكنائس. ويصل ارتفاع الشرفة القبلية بالصف السفلى إلى ستة عشر متراً ومائة وستة عشر من الألف من المتر[٦] من متوسط مستوى السهل .

ولقد حطمت بوابة الصرح قبل أن يكتمل صنعها. أما أحجار الجزء العلوى فقد سقطت من مكانها وتناثرت فوق الأنقاض. وفى مقدمة المدخل، نجد كتلة حجرية كبيرة من الجرانيت الأحمر ويبدو أنها جزء لأحد التماثيل [٧]. وتعد

---

(١) ثلاثمائة وثمانية وأربعون قدماً.

(٢) راجع اللوحة ٢١، شكل الثالثة المجلد الثالث.

(٣) راجع فيما يلى صف المعبد الجنوبى الكبير، وانظر اللوحة ٥٧، الشكل ٩ بالمجلد الثالث

(٤) يمكن رؤية هذه الصوارى، فى اللوحة ٤١ الجزء الثالث .

(٥) مائة و أربعة وثلاثون قدماً تقريباً.

(٦) ثمانى قامات وقدم واحد وسبع وأربعة خطوط .

(٧) يشير السيد دونون هنا إلى تمثالين عملاقين

(٨) عشرون قدماً .

بوابة القصر من أكثر الآثار والأطلال المصرية ارتفاعا حيث يصل عرضها إلى ستة أمتار ونصف المتر(٨)، والقائم الرئيسى فيها إلى ما يقرب من الخمسة أمتار (١)، مما جعلنا نستنتج أن ارتفاعها حتى السقف مباشرةً يصل إلى أكثر من عشرين متراً(٢)، فى حين أن إجمالى ارتفاعها بما يضمه من ساكف وإفريز ليتجاوز ستة وعشرين متراً (٣)، فلنتصور الآن مصراعى البوابة الضخمين المصنوعين من الخشب والبرونز اللذين عند تحركهما على قضيب محورى كان الدوى العظيم الصادر عنهما يخبر الجميع عن بعد ببدء بعض الاحتفالات المهيبة، وهكذا يتسرب إلى ذهننا فكرة مبسطة عن تلك الآثار العجيبة التى سنعكف على وصفها.

وكتلة الصرح التى تتجه نحو الشمال نصفها محطم وترتفع ببضعة أقدام عن مستوى الصف السفلى للشرفات، ولا نرى بها أثراً لكتابات هيروغليفية. وبالنسبة لكمية الأحجار(٤) المتحركة عن مكانها أو تلك التى ما زالت تمتلى الأنقاض المتراكمة حول هذا الصرح، بوسعنا أن نتصور أنه تم استغلالها كمحاجر استمدت منها بعض المواد الخاصة بالمنشآت الحديثة التى كانوا قد توقفوا عن العمل بها.

ولقد أتاح لنا هذا الصرح غير المكتمل الفرصة لإبداء ملاحظات جديدة والتحقق من تلك التى أعدت فى أماكن أخرى(٥) حول الطريقة التى كان ينتهجها قدماء المصريين فى البناء ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الكتل الحجرية المستخدمة فى البناء لم تكن تتميز باستواء سطوحها تماماً، فالأحجار لم تكن دائماً متساوية فى أبعادها وارتفاعاتها. فكان البناء يتم من خلال كتل ضخمة من الحجارة كانت

---

(١) خمسة عشر قدماً.

(٢) ستون قدماً.

(٣) ثمانون قدماً تقريباً.

(٤) فيما يتبقى من حديث فى هذا الصدد، كلما لا نعمد إلى تحديد طبيعة المواد المستخدمة فى بناء الآثار التى نعكف على وصفها فسيكون مفهوماً أن هذه المواد من الحجر الرملى. وسوف نهتم دائماً بالإشارة بصفة خاصة إلى الحجر الجيرى والجرانيت المستخدمين بشكل محدود.

(٥) راجع ما قيل عند البناء من قبل السيد لانكريه الفصل الأول.

تتميز وصلتها بتهذيب سطوحها فى حدود ثلثى أو ثلاثة أرباع سمكها، وما تبقى من حجارة كان يهذب بين النحاتين ليلحق بالبناء الذى يعتمد على قطع حجرية صغيرة وغير منتظمة. أما فيما يتعلق بالحواف فكانت بسيطة للغاية حيث كانت تعتمد على حفر سنتيمترين أو ثلاثة(١) تقريباً فى كل حول المبنى وهو ما يكفى لوضع الأحجار، وبعد إتمام البناء، يهتمون بوضع اللمسات الأخيرة من خلال ملء الفراغات بالوصلات الحجرية وتهذيب وصقل الواجهات تماماً التى كانت تنفذ عليها النقوش العملاقة التى هى بمثابة الزخرفة المعتادة لمثل هذه الطرز البنائية.

وأول ما يحس به المرء بعد أن يفحص هذا الصرح العملاق من الخارج هو الرغبة فى التعمق داخله وتفقد جميع الحجرات التى يحتويها. ولسوء الحظ لا يسعنا تحقيق هذه الرغبة الفضولية، فالمبنى متصدع ويكاد يتلاشى ثلث ارتفاعه وجميع مداخله مردومة، ويحتل منتصف الصرح على طولها سلم مستقيم وضيق لا يتجاوز عرضه المترو نصف المتر(٢)، مدخله يفضى بلا شك إلى فناء هذا الصرح الكبير ناحية الشمال، غير أن الأنقاض تسد بابه تماماً. وليس ثمة وسيلة للوصول إلى جزء من السلم المستخدم فى الجانب الجنوبى من المبنى إلا بتسلق الجدران بصعوبة بالغة وبالتشبث بالوصلات الحجرية. وصعود السلم سهل، أما درجات السلم نفسها فلا يتجاوز ارتفاعها ثمانية أو عشرة سنتيمترات (٣)، ويبدو للوهلة الأولى أن هذه الدرجات تم نحتها وتهذيبها فى صخور البناء. ومن العجيب إذاً أن نرى أسماء بعض الزائرين مسجلة فى أماكن يصعب الوصول إليها. ويقودنا السلم إلى قمة الصرح حيث نستمتع بهذا المشهد الثرى والبديع.

ومن هناك يمكن أن نستطلع على وجه العموم الأبنية المختلفة والمتعدد التى يضمها الكرنك. نشرع بداية فى تفحص الأجزاء المتتالية للمعبد على نحو دقيق، وإن جاز التعبير يمكن القول إن ما هو موجود فى الأسفل لا يوحى إلا بمظهر

---

(١) بوصة.

(٢) أربعة أقدام وسبع بوصات.

(٣) من ثلاث إلى أربع بوصات.

المحجر المعد للتشغيل حيث تتجسد أحجاره فجأة وتتخذ أشكالاً نندهش لشدة انتظامها.

ويتشابه ما بداخل هذا المعبد مع ما بداخل معبد فيلة(١)، الذى لا يضم إلا سلماً واحداً مستقيماً. ومع ذلك يصعب تصديق أنه لا يحتوى على أى حجرات بالرغم من عرض جدرانه الذى قارب الخمسة عشر متراً(٢). وإذا ما استرشدنا بالقياس على هذا الطراز من الأبنية الموجودة فى فيلة وإدفو(٣)، فيكون من المحتمل وجود سلم خاص مؤدى إلى قمة الجزء الشمالى من صرح المعبد واشتمال كتلتيه على حجرات عديدة.

الأماكن التى تستدعى الكثير من الذكريات بالرغم من صعوبة الوصول إليها هى تلك الأماكن التى نشعر بسعادة بالغة بمجرد التطلع إلى آثارها، وفى الأماكن التى تتطلب جهود جيش لتأمين الزائرين، لا يستطع المرء مقاومة الرغبة الملحة فى ترك بعض العلامات الدالة على وجوده هناك التى من شأنها بالإضافة إلى هذا أن تضفى المزيد من المتعة للزائرين الآخرين كتلك المتعة التى يحس بها المرء نفسه عند التقاء بصره بتلك العلامات المسجلة على الآثار بحروف معروفة. ويبدو أن تلك الكتابات تبعث بالسحر والجمال على تلك الأماكن المهجورة. ولازلنا نبحث عنها بحرص شديد ولاسيما عندما تنطوى على وقائع تاريخية أو علمية. وانطلاقاً من هذه الاعتبارات وتخليداً لذكرى وصول الفرنسيين إلى أعماق هذه الأطلال الغامضة، سجل أعضاء لجنة العلوم والفنون على جدران معبد الكرنك خطوط الطول والعرض للمدن الرئيسية القديمة التى مازلنا نجد أطلالها فى صعيد مصر، فمن خلال التنقيب الذى تم فى الجنوب وبخاصة تحت بوابة الصرح عثر على مثل هذه الكتابات (٤).

---

(١) راجع اللوحة الخامسة، الشكل ١، واللوحة التاسعة، الشكل ٤، المجلد الأول.

(٢) ستة وأربعين قدماً .

(٣) راجع اللوحات الخاصة بهذه الآثار بالمجلد الأول من لوحات العصور القديمة .

(٤) حدث خطأ ما فى الأعداد الواردة و يمكن أن نجد التصحيح الخاص بها فى مذكرة السيد نويه وعنوانها " ملاحظات فلكية ".

ولندخل الآن إلى هذا الفناء العظيم الذى يتسع شيئاً فشيئاً أمام الزائرين والذى يشكل صرحه جانباً من جوانب المعبد حيث تشد أعين الناظرين أشياء عدة، وفى محيط هذا الفناء الذى يبلغ عرضه مائة واثنين ونصف المتر[١]ويبلغ عمقه أربعة وثمانين متراً[٢]، نجد أبنية كاملة. ويغلق جانبى الفناء الشمالى والجنوبى صفوف من الأعمدة يبلغ ارتفاعها خمسة عشر متراً[٣] قياساً على الأرض القديمة وتتوج الأعمدة بتيجان على شكل براعم غير مكتملة لزهرة اللوتس. ويعد الرواق الشمالى أكثر انتظاماً ويشكل جبهة تضم ثمانية عشر عمودا على درجة عالية من الحفظ، وهو عبارة عن فناء يضم أعمدة مزين بإفريز و كورنيش موضوع على طبليات تيجانية المربعة على شكل خطوط مستقيمة غير متقطعة، وهو ما له عظيم الأثر من الناحية المعمارية.

ويبلغ قطر الأعمدة مترين[٤]، و ارتفاعها تسعة أمتار[٥] أعلى التربة التى وضعت عليها تماثيل الكباش التى تتقدم بوابة المعبد. والمسافات بين الأعمدة متساوية وهى أقل من قطر العمود باستثناء العمود الذى يقودنا إلى خارج الرواق الذى يصل قطره إلى أقل من ضعف قطر الأعمدة الاخرى. وقد يكون هذا بمثابة وسيلة اتفاق عام حرص المصريون على ألا يخلوا بها وهى تنطوى على توسيع المسافات بين الأعمدة المستخدمة كممرات. والحوائط الأساسية يخترقها بابان يتجهان بطرفيهما صوب الشرق. وعلينا أن نعترف أن الأعين تسعد تماماً بما تراه ولاسيما إذا بدأت الرؤية من منتصف الرواق، ولو أن المعماريين المصريين بدوا دائماً أقل إحساساً بالقوانين الخاصة بالتناسق والانسجام عما اتفقوا عليه من قواعد بنائية. ويتجرد الرواق تماما من ناحية الشمال من كل ما له علاقة بالنقش، فلا نرى هناك على الإطلاق أى كتابات هيروغليفية ولا لوحات، يبدو عليه أنه مجرد مبنى لم يتم الأنتهاء منه أكثر من كونه مبنى يجهز بشكل ما

---

(١) اثنتان وخمسون قامة وثلاثة أقدام وخمس بوصات.

(٢) اثنتين وأربعون قامة.

(٣) ستة وأربعون قامة.

(٤) ستة أقدام وبوصتين.

(٥) سبعة وعشرون قدماً.

لاستقبال الزخارف المتعددة التى تعد سمة من سمات فن العمارة المصرية. وفى نهاية صف الأعمدة، ترتفع دعامات عمودية مربعة بارزة عن الجدار مزدانة بزخارف كزخارف الأعمدة تعمل على تجميل المظهر السىء الناتج بلاشك عن ميل الصرح الذى ينتهى به الرواق. وفى الأطراف الشرقية للمبنى، نحت سلما صغيرا مستقيما لا يتجاوز عرضه ثمانية ديسيمتراً [١] يفضى إلى السطح. وترتفع الأنقاض فى الغرب تماماً لتعلو أحجار السقف. وما من شك أنه بالحفر و التنقيب فى هذا المكان لم يعثر على الباب المؤدى لداخل الصرح.

إن صف الأعمدة الموجود فى الجنوب أقل انتظاماً من مثيله فى الشمال، فأحد المعابد الذى سوف نتحدث عنه بعد قليل يعوق استقامته حيث يقطعه عند منتصف طوله تقريباً. ويتضمن الجزء الأول تسعة أعمدة أمامية ودعامتين مربعتين تتفق أبعادهما وأشكالها والمسافات بينها مثل تلك الموجودة فى الشمال. ويصل عرض الرواق إلى مترين وستين سنتيمتراً [٢] ويفضى سلم صغير يخترق الطرف الغربى إلى السطح .

أما الجزء الثانى من صف الأعمدة الذى يتجاوز المعبد فيتكون فقط من دعامتين مربعتين وعمودين تصل المسافة بينهما إلى خمسة أمتار [٣] يتصلان بمدخل الصرح. وللأسف لم تحدث حفائر لإماطة اللثام عن الجزء السفلى لهذه الأعمدة، واكتفينا فقط برسمها دون تحديد أساس لها. ومع ذلك فهناك بعض الحق فى اعتقاد أنها كانت لا تنته على هذا النحو فى مكان آخر، فبرسمها مرفوعة على قوائم أسطوانية أقل ارتفاعا، نكون بذلك قد أعدناها إلى حالتها الطبيعية وهو أسلوب متبع تماماً فى العمارة المصرية.

أما الرواق الجنوبى فلم يحظ باكتمال مثل نظيره الشمالى ومع ذلك يتحلى إفريزه ببعض الرموز الهيروغليفية، ونراها خاصة فى الجزء البعيد من المعبد حيث وزعت على صفين أفقيين ولم يكتمل بناء الرواقين مثلما هو الحال بالنسبة للصرح، ويمكن أن نفترض أن مجموعة المبانى تم الشروع فيها فى نفس الوقت ولكن بشكل لاحق لتاريخ بناء باقى مبانى المعبد، فلقد أضيف إليه رواقاً

---

(١) قدمان وست بوصات.

(٢) ثمانية أقدام.

(٣) خمسة عشر قدماً.

ضخماً ولاحظنا من قبل أكثر من مرة بل ولا زلنا نلاحظ أيضاً أن النظام المتبع فى زخرفة المبانى المصرية، إذا جاز لنا التعبير هكذا، ينطوى على تضافر جميع العناصر لخلق الصورة المنشودة مثل الأروقة والأعمدة التى تتقدم حرم المعبد والقاعات التى تحوى أعمدة وقدس الأقداس والقاعات الخاصة التى يحدد أشكالها وتقاسيمها وفقاً لقواعد عامة متفق عليها ترتبط بالتقاليد والأعراف والمناخ العام. فكان يزداد أو يقل عدد هذه الأبنية وفقاً للأهمية لخاصة التى تمنح للأثر كله، وهو ما أشار إله بدقة سترابون، ومن جانبنا سوف نتولاة بالشرح والتفصيل[١].

ونجد وسط البناء بقايا طريق يتألف من صفين من ستة أعمدة ذات أبعاد كبيرة لم يعد يتبقى منه إلا المنطقة التى تسبق مؤخرة الصف الجنوبى، وفيما عدا ذلك فجميع الأعمدة الأخرى محطمة، ولكن عند سقوطها لم يختل نظام الحجارة، وعلى ما يبدو أنها لم تستأصل من جذورها. ومع ذلك يمكن القول: إن تدمير بعضها راجع إلى البشر، فى حين يبدو مؤكداً أن سقوط البعض الآخر راجع إلى ظروف بيئية. ويلاحظ فى الحقيقة تكون بلورات ملحية فى أساسات الأعمدة مما يؤدى إلى تحطم الأحجار لدرجة أن الأعمدة التى لم يعد لها ما يدعمها إنهارت تحت تأثير ثقلها وقد نتجت هذه البلورات الملحية بفعل الرطوبة الناجمة عن ارتشاح المياه عبر الأنقاض، لأن تربة المعبد التى كانت تعلو بلا شك مستوى الفيضان أصبحت الآن أدنى منه، بل وأصبحت أيضاً أدنى من المستوى العام للوادى المحيط بها، وهو الأمر الذى كان يؤدى إلى تسرب المياه إلى المعبد، مالم تمنعها جبال الأنقاض التى تحيط به من الإقتراب. وهكذا ندرك ببساطة أن مثل ذلك الأمر له عظيم الأثر فى ارتشاح المياة وهو بالتأكيد أحد الأسباب الجوهرية لتدمير المعبد شيئاً فشيئاً فى بلد يعمل مناخه بقوة على الحفاظ على آثاره.

---

(١) راجع لاحقاً الجزء الثالث من هذا القسم

ويصل قطر الأعمدة إلى مترين و ثمانين سنتيمترا [١]، والمسافة التى تفصل بينها أقل من ذلك ولو أن عرض الطريق التى تشكلها يتجاوز ثلاثة عشر متراً وأربعة وستين سنتيمترا [٢]. ويعطينا العمود الذى ما زال قائماً فكرة مكتملة عن الأعمدة التى لم يعد لها وجود أو تلك التى تهدمت، ويصل ارتفاعه الكامل إلى أحد عشر متراً [٣] شاملاً القاعدة والتاج الطبلية، وهو يتكون من عدد كبير من المداميك والتى يصل سمكها إلى مائة وثلاثة وعشرين ملليمتراً [٤]. وتتضمن أسطوانة العمود ثلاثاً وعشرين مدماكا، والتاج خمس مداميك الطبلية ثلاثة. وبناء التاج عمل جدير بالأهتمام، ووفقاً لما ينطوى عليه هذا العنصر المعمارى من رشاقة خطوطه مع انحنائها، فإن الطبقة الأخيرة منه تكاد تحتوى كل الحواف البارزة التى تتكون من ستة وعشرين حجراً تمتد وصلاتها العمودية إلى مركز العمود، وجذع العمود المتمركز على الأجزاء العلوية يعمل على تثبيتها فى النقطة المناسبة لحفظها. هذا الإجراء الذى لم نعهده فى آى مكان آخر يجب أن يثير دهشتنا، ولاسيما إذا أدركنا أن المصريين لم يعتادوا فى تصميماتهم على استخدام أدوات دقيقة، فقد غفل ذوقهم المعمارى عن هذا التقصير مما دفعهم دائماً إلى تأكيد عدم قابلية فناء آثارهم من خلال ضخامة كتلها.

إن الكتل الحجرية الناجمة عن الأنقاض المتراكمة على ارتفاعات كبيرة حول المبانى المجاورة لا تمتد إلى العمود الذى يكاد ينفصل عنها تماما نرى قاعدته بكل تفاصيلها، مما يتيح لنا وبسهولة التعرف على كل ما بها من حروف نقوش. ويزدان العمود بأحزمة تتكون من علامات الحياة وصولجان الواس على شكل لها رأس كلب سلوقى موضوعة بشكل بصورة مستعرضة أشكال أخرى. وتتفصل هذه الزخارف من خلال لفائف دائرية ذات رموز هيروغليفية. وحتى ثلث العمود تقريباً، ثم نقش العديد من اللوحات يختلط بها الكتابات الهيروغليفية وتمثل

---

(١) تسع أقدام.

(٢) اثنتا وأربعون قدماً.

(٣) اثنتا وستون قدماً أو ثلاث وستون قدماً.

(٤) قدم وعشر بوصات .

بعض القرابين المقدمة إلى بعض الآلة المصرية. وتزدان قمة تاج العمود بمثلثات يتداخل بعضها فى البعض الآخر تعد -كما سبق وأشرنا إلى ذلك -تقليداً للجزء السفلى من النباتات. ويزدان السطح العلوى لجذع العمود بوصلات أفقية تعمل على تثبيت باقات الزهور وبراعم زهرة اللوتس التى تعد مكونات أساسية لزخرفة التاج الذى يتخذ شكل زهرة اللوتس المتفتحة، إنه شكل جرس يصل أقصى عرض له إلى خمسة أمتار[1] مما يتيح له مداراً يتجاوز محيطه الخمسة عشر متراً. و تزدان طبلية العمود المثبتة أعلى التاج برموز هيروغليفية على كل أوجهها. ويذكرنا العمود بشكل محسوس بساق زهرة اللوتس وهو تجسيد لها ويعد هذا دليلاً جديداً يضاف إلى الأدلة الأخرى التى تثبت أصالة العمارة المصرية التى تستمد عناصرها من الطبيعة. كل الوقائع التى أشرنا إليها وهى من شأنها أن تسترعى انتباه القراء تنزع إلى إثبات أن العناصر الأساسية التى ترتكز عليها فنون العمارة المصرية ما هى إلا محاكاة صادقة لعناصر الطبيعة من نباتات وأشجار تنمو على ضفاف النيل. تلك ظروف خاصة نصر عن عمد على توضيحها لمناهضة آراء من يزعمون أن المصريين استلهموا فنونهم المعمارية من العديد من الشعوب الأخرى.

ومن المرجح أن يكون الهدف من إنشاء شكلين من الأعمدة وفقاً للفكر المعمارى القديم هو تشييد أحد الطرق. ولا ندرى فى الواقع كيف يمكن لهذين النسقين من الأعمدة أن يرتبطا بالطرز السابقة و اللاحقة. ولا يمكن افتراض أن مثل تلك الطريق تم تغطيتها بشىء ما.

وحقيقة الأمر أنه كان يتعين وجود أحجار يبلغ تغطى طولها ستة عشر متراً ونصف المتر وسمكها يتناسب مع الطول، ورغم جهود المصريين الضخمة فى هذا الصدد،إلا أننا لم نعثر فى أى مكان على أثر لأستخدام قطع حجرية ذات أبعاد

---

(١) خمسة عشر قدماً.

(٢) خمسة وأربعون قدماً.

(٣) سوف يعالج هذا الموضوع بكثير من التفصيل فى دراستنا حول فن العمارة.

عملاقة. ولتغطية هذا المسطح بالخشب، كان يتعين وجود قطع خشبية طولها سبعة عشر متراً حيث كان لا يقبل فى تشييد السقوف المصرية القديمة أى من أنواع التعشيق. وهكذا لم يكن متاحاً استخدام الخشب لتغطية مساحات كبيرة، وخصوصاً إذا أخذنا بعين الأعتبار ندرته فى مصر آنذاك. ورغم الأبحاث التى قمنا بها حول الأماكن، إلا أننا لم نر مطلقاً أى أثر لسقوف كانت تستقر أعلى الأعمدة. ولهذا نعتقد أن الأعمدة كانت دائماً مستقلة بذاتها، وأنها كانت تتحلى برموز وعلامات تعبر عن الشعائر الدينية. وليس هذا المثل الوحيد على توظيف الآثار المصرية لمثل ذلك الغرض، بل إن هيرودوت يخبرنا أنه كان يرى فى أخميم تماثيلاً أعلى معبد بيرسيه، وأن الأهرامات التى بدت وكانها تخرج من بحيرة موريس كانت تزدان بها. وما زلنا على يقين فيما ذهبنا إليه من ان رؤية أحد النقوش البارزة حيث نلاحظ أربعة سيقان لزهرة اللوتس التى تعلوها بعض التماثيل وبعض الصقور تجسد لنا بعض الأعمدة التى تتشابة بشكل مطلق وتلك التى وصفناها لتونا[1]، لقد كانت أعمدة تقدم على سبيل الوفاء بالنذر وما يحملنا على تصديق ذلك أننا وجدنا العديد من الأعمدة المتشابة مع التمائم[2] التى كانت ترمز إلى الطقوس الدينية على نحو مصغر. وبالقرب من الصرح وعلى بعد ثمانية عشر متراً ناحية الشمال، نرى قمة مبنى محتفى تماماً، ولا يظهر منه تفصيليا إلا سطحه التى يبلغ عرضه ستة عشر متراً ونصف المتر، وطوله يناهز العشرين متراً، وقد تعين علينا الشروع فى تنفيذ المزيد من الحفر والتنقيب لإماطة اللثام عن هذا المبنى. أما فيما يتعلق بالجنوب،فلم نصادف مطلقاً أى مبنى تم تشيده على نحو منهجى، ولو أن ارتفاع الأنقاض المتراكمة فى تلك المنطقة يجعل من المستحيل عدم وجود أى مبانى هناك.

---

(١) راجع لاحقاً وصف النقش البارز الظاهر فى اللوحة رقم ٣٣، الشكل ١ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع لوحات العصور القديمة بالمجلد الخامس.

(٣) اربعة وأربعون قدماً.

المبحث الثالث : وصف المعبد المستقل

قبل أن نتوغل كثيراً معبد قصر الكرنك الفسيح، لندخل إلى المعبد الذى أشرنا إليه من قبل يسبق فناؤه ممر يناهز طوله الأثنى عشر متراً[١]حيث تقطعه بشكل غريب أحد صفوف الأعمدة الجنوبية. ويلاحظ بداية أن محوره لا يتعامد تماما على اتجاه الرواق، لخطأ فنى يتعلق بالتنفيذ، أو وهو الأكثر احتمالاً،لأن هذا المبنى شيد فى فترة سابقة على بناء صفى الأعمدة و البوابة التى يضمها محيط مدخل المعبد .ومما يضفى المزيد من الأهمية لهذا الرأى، هو أن المعبد يزدان بزخارف نقوش تكاد تخلو منها تماماً الأعمدة الصرح.

ويعد إحد صروح المعبد ذو الأبعاد المتواضعة، وإن كانت متناسبة مع أبعاد المعبد، مدخلاً لهذا المبنى حيث يصل طوله إلى خمسة وعشرين متراً[٢]، ولا يمكن قياس ارتفاعها الآن نظراً لما تعرضت له من عوامل التعرية. فلقد تم تدمير ما يعادل مستوى الأسطح،و كذلك فإن الأنقاض وكسرات الفخار تكدست بقدر كبير حول هذا المبنى الذى لم نعد نرى من ارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار[٣] فوق مستوى الأنقاض. وفى كل جانب من جوانب الصرح التى لم نعد نرى منها إلا العتب نقشت بعض النقوش البارزة كتلك التى نكاد نراها دائماً فى مدخل المعابد،وقد تشكلت من صور أجسام عملاقة مدعمة بمقاطع قادرة على إزهاق روح الكثير من الضحايا الذين يمسكون بهم من شعورهم.و من بين الرموز الهيروغليفية التى تصاحب هذه الأشكال نلاحظ منها شكلاً فريداً للغاية[٤] يتكون من ذراعين مثبتتين فى رباط واحد تمسك إحداهما بعلامة الحياة والأخرى بنوع من الأعلام.

وتمتد الأبعاد الكبيرة للمعبد من الشمال إلى الجنوب.فإذا ما انطلقنا من بوابة المعبد لدخلنا إلى مكان يشبه الأفنية أو الدهاليز المكشوفة بين الأعمدة

---

(١) ست وثلاثون قدماً.

(٢) ثلاث عشرة قامة.

(٣) تسع أقدام.

(٤) راجع اللوحة رقم ٢٢ من المجلد الثالث.

ويبلغ عرض أروقتها الجانبية مترين وأربعة وثمانين سنتيمتراً[١]، وهى تتشكل من تماثيل تقوم مقام الأعمدة. ويقوم رواق آخر وتجميل نهاية الفناء المكشوف الذى يشتمل على نسق من أربعة تماثيل، تتمركز أمام أربعة أعمدة تيجانها على شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة.

والمساحة المكشوفة بين الأروقة على شكل مستطيل يبلغ طوله ضعف عرضه تماما. والمسافة التى تفصل بين التماثيل الحاملة على جانبى الرواق تتساوى تقريبا وحجم هذه التماثيل، غير أنها تتضاعف فى نهاية الرواق. والتماثيل تستند على دعامات إلى ما يقرب من مستوى المنكبين، والكثير منها، حتى أن رؤوسها المهشمة والمقلوبة على الأرض اختفت تماما. ولقد تعرفنا على القواعد التى ترتكز وترتفع عليها هذه التماثيل من خلال عمليات التنقيب، فهى تماثيل متوجة، ترتكز أذرعها على صدورها ممسكة فى اليد اليمنى بصولجان، وفى اليد اليسرى مذبة. ويتحلى غطاء الرأس بتاج مزخرف فى مؤخرته بنوع من الشرائط تتدلى إلى مستوى الكتفين. وتشتمل رءوس التماثيل أيضاً على لحية على شكل ضفيرة تتدلى إلى مستوى الصدر ويتجاوز عرض المنكبين عرض التمثال نفسه لدرجة بروزه من جانب إلى آخر عن سمك الذراعين. أما الرداء الذى يرتدونه فيتحلى بصف طويل من الرموز الهيروغليفية التى تم نقشها فى مقدمة الرداء.

وقد يصعب علينا وصف النقوش التى يزدان بها هذا الدهليز المكشوف بين الأعمدة،ويكفينا القول أنه يتحلى داخلياً وخارجياً برموز هيروغليفية ولوحات دينية تكاد تتميز كل أشكالها بأبعاد مهيبة.

ويخترق الجدار الخلفى للدهليز باب متوج بإفريز، وفى وسطه قرص ذو جناحين.وكان الدهليز الأول يفضى إلى دهليز ثانى يدعم سقفه صفان من أربعة أعمدة يتناسب عرضها و عرض المبنى كله باستثناء الفاصل بين أعمدة الوسط حيث يتضاعف عرضه، تيجانها على شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة،

---

(١) ثمانى أقدام وتسع بوصات.

ويخترق الأسقف المزينة لفواصل الوسط وكذلك للفاصلين الملحقين بها العديد من الفتحات المربعة المتسعة على شكل منشور يقع جانبه العريض فى الداخل ويستقبل هذا الدهليز فتحات لمرور الهواء، ويتميز الجدار الخلفى بنتوء صغير يعلو واجهة المعبد، ويؤدى ذلك إلى أن الباب الذى شق فى جدار الدهليز يعتليه إفريزان يزدان كل منهما بقرص له جناحان ويمد هذا الباب مدخلاً يبلغ عمقه ثمانية أمتار ونصف المتر(١)، وعرضه أربعة عشر متراً(٢)، ويستمد إضاءته من خلال فتحات للتهوية فى الجزء العلوى منه. وفى خلفية الجدار نجد تجويفاً صغيراً يحتوى بلا شك على تمثال الإله المعبود فى المعبد، غير أن العوائق لم تتح الفرصة للتحقق من هذا الأفتراض وعلى جانبى الدهليز نلاحظ وجود ممرين كانا يؤديان على الأرجح إلى قدس الأقداس المعبد، ويتضمن الممر الشرقى سلماً يقودنا إلى السطح ويبدو هذا الأثر أقل أهمية إذا ما قارناه بالمبانى الضخمة التى تحيط به ومع ذلك فطوله يبلغ اثنين وخمسين متراً(٤) وعرضه خمسة وعشرون متراً(٥)، تلك الأبعاد تقربه كثيراً من أبعاد المعابد الكبرى فى مصر.

ولقد أطلقنا اسم معبد على الأثر الذى قمنا بوصفه تواً، ويمكن أن نتحرى الآن مدى دقة هذه التسمية التى تكمن فى شكل البناء نفسه وفى التوزيع الداخلى لأقسامه وشكل الزخرفة التى يزدان بها. و المناظرة الكاملة بين هذا المبنى والمعبد الجنوبى الضخم(٦) لا تجيز لنا الشك فى اضطلاعه بالشعائر الدينية المصرية. وربما كان هناك موضع فى محيط هذا القصر يسمح للملوك

(١) خمس وعشرون قدماً وسبع بوصات.
(٢) ثلاث و أربعون قدماً.
(٣) إذا كانت حالت الأنقاض التى وجدنا عليها شكل المبانى القديمة بمصر لم تتح لنا الفرصة للحكم حتي على الأماكن نفسها، بل وعلى العلاقة بين الأجزاء المختلفة وملحقاتها، ومع ذلك فقد أتيح لنا أن نصل إلى الأجزاء العلوية للآثار حيث كان من السهل قياسها.
(٤) مائة و ستون قدماً.
(٥) ست وسبعون قدماً.
(٦) راجع لا حقاً وصف المعبد الجنوبى الضخم.

بتقديم القرابين قبل أن يتفرغوا لمهامهم الحكومية. وهنا كانوا يحضرون ومعهم أفراد حاشيتهم هذه الطقوس الدينية التى يغلب عليها الجانب التربوى حيث كان رئيس الكهنة يتضرع إلى الآلهة أن تمنح أميرهم كل الصلاحيات والفضائل الملكية وأن يكون رقيباً على نفسه وأن يتحلى بالشهامة وحب الخير والرحمة تجاه الآخرين وأن يكون عدواً للكذب[١]. وهنا تفتح الكتب المقدسة وتتلى على حكام البلاد وأمرائهم الوصايا و الأعمال الخالدة للعظماء من الناس حتى يتخذوها مثالاً ونبراساً يحتذون به فى حكم بلادهم.

المبحث الرابع: بقية وصف المعبد

فلنستمر فى التقدم داخل معبد الكرنك. إن أكثر ما يلفت انتباهنا على مدى البصر يقع فى نهاية الفناء و يتمركز فى محيط الأثر نفسه، إنها بقية الغرف الواسعة الساحرة التى يعد إجتماعها أحد المعالم الأثرية العظيمة، حيث يعقبه الشعور بالمتعة الذى بحسه المرء أولاً شعور آخر ينم عن الحزن من جراء التدمير الكامل للصرح وانقلابها الذى يعد نهاية لفناء المعبد. و لقد دمر القسم الأمامى منه تماما، ويشق علينا أن تصور هذه الأحجار المكدسة الآن فوق بعضها، يمكن أن تكون عنصرا من عناصر زخرفة هذا المبنى المنتظم. ويبدو انه لا يوجد إلا زلزال عام نتج عن هزة أرضية أدت إلى اهتزاز المبنى كله حتى أساساته وحولته إلى حالة الدمار التى نراه عليها الآن. وأياً كان الأمر، فمن الحكمة أن نعتقد أن مثل هذا الدمار ناتج عن عيب فى البناء. وحقيقة الأمر أنه رغم أن ميل الجدران يعد عامة قاعدة للمتانة و الصلابة، فلنتخيل مع ذلك أنها زادت عن الحد الطبيعى لها كما حدث هنا، مما نشأ عنها فراغ فى داخل الجدران وعدم انتظام الأحجار فيما بينها، مما أدى بالضرورة إلى اندفاع الأحجار إلى الخارج وانزلاقها على وصلاتها الحجرية. ويمكن أن نضيف إلى عوامل التدمير السابقة عامل الرطوبة الذى يرتبط كما سبق ولاحظنا ذلك بأساسات معبد الكرنك، فله

---

(١) ديودور الصقلى ، " تاريخ المكتبة " . الجزء الأول ، صـ٨١ ، طبعة امستيلودامى عام ١٧٤٦ م .

عظيم الأثر فى تقويضها وتهدمها، وهكذا تكون لدينا فكرة دقيقة عن حالة الدمار التى لحقت بالمبانى هنا.

وما زال الباب يرتفع جزئياً فوق أنقاض الصرح يتقدمه تمثالان عملاقان من الجرانيت الأحمر يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار(١). وما زال التمثال الموجود بالجنوب قائماً، أما التمثال الثانى فبقاياه اختفت تحت الأنقاض وإن ظلت قاعدته فى مكانها. والتمثالان على بعد عشرة أمتار(٢) وتتكون قاعدتهما من حجر الجرانيت على شكل مكعب فيه استطالة وكل منهما منفصل عن الآخر، والقاعدة التى يستقر عليها التمثال مباشرة تعد جزءاً من نفس القطعة الحجرى يبلغ طولها ثلاثة أمتار وتسعة وسبعين سنتيمتراً(٣)، وعرضها أقل قليلاً من مترين وثلث المتر(٤)، ويتخذ التمثال العملاق الذى مازال منتصباً وضع إنسان فى حالة السير، ساقاه منفصلتين، ويبلغ طول قدميه سبعة وتسعين سنتيمتراً(٦)، ويبلغ ارتفاعه خمسة أمتار وثمانين سنتيمتراً(٥) انطلاقاً من الجزء العلوى من الكتف حتى أخمص القدم، وهو ما يعنى أن إجمالى ارتفاعه يصل إلى ستة أمتار واثنين وثمانين سنتيمتراً(٧)، يضاف إليه ارتفاع قاعدة التمثال ويبلغ متراً وستين سنتيمتراً(٨)، وهكذا يبلغ إجمالى ارتفاع التمثال عن سطح الأرض ثمانية أمتار ونصف المتر(٩). ولقد تعرض هذا التمثال العملاق لأضرار جسيمة فلم يعد له ذراعان ولا رأس، ولقد نحت بدقة شديدة من حيث صقل المادة الحجرية والجهد المبذول لتنفيذ الزى المناسب وكثرة الزخارف التى يتحلى بها. ونلاحظ أعلى

---

(١) إحدى وعشرون قدماً.
(٢) ثلاثون قدماً.
(٣) إحدى عشرة قدماً وثلاث بوصات.
(٤) سبع أقدام.
(٥) ثلاث أقدام.
(٦) ثمانى عشرة قدماً.
(٧) إحدى وعشرون قدماً.
(٨) خمس أقدام.
(٩) ست وعشرون قدماً.

السرة قليلاً فى منتصف البطن بالقرب من الخصر وجود خرطوش وبعض الكتابات الهيروغليفية على صدر التمثال. والقسم الأمامى من القاعدة الأولى وهى التى تعد جزءاًمن القاعدة الأساسية للتمثال تزدان بستة صفوف من الرموز و الكتابات الهيروغليفية الكبيرة. وبالنظر باهتمام إلى أنقاض التمثال الشمالى العملاق والحالة المتردية لقاعدته الأساسية، نكتشف أن ثمة داعياً للاعتقاد أن هدمه راجع إلى حد كبير إلى التداعيات الناجمة عن ارتشاح المياه.

وغالب الظن أن التمثالين المتقابلين فى مدخل صرح المعبد هما بمثابة الحارسين له إذا جاز لنا هذا التعبير، أو تجسيد لأثنين من الآلهة أو الملوك والأبطال مع ما يتحلون به من صفات ألوهية. و يجيز لنا هيرودوت[١] إلى حد ما هذا التصور الأخير زاعماً أنه فى مقدمة المبانى والمعابد الموجودة فى منف وضع سيزوستريس تمثاله بجانب تماثيل زوجته و أبنائه.

و يتقدم مدخل الصرح نوع من الأروقة يبلغ طوله سبعة أمتار و نصف المتر[٢] وعرضه أكثر قليلاً من الضعف، ونصل إليه من خلال سلم يتكون من سبع درجات قامت بعض الحفائر بالكشف عنه. وترتفع جدران المدخل عمودياً لتصل إلى ارتفاع مقداره خمسة وعشرين متراً وسبعون سنتيمترا[٣]، وتزدان كل أبعادهما بما فيها الواجهه والحوائط الداخلية بلوحات دينية فى إطار من الرموز والعلامات الهيروغليفية، وتمثل تقديم بعض القرابين إلى الآلهة. ومن الصعوبة بمكان تحديد استخدامات هذا المبنى على وجه اليقين، رغم مساحته الكافية التى تجعله بمثابة الرواق حيث يستقبل الأشخاص المسموح لهم بالدخول قبل أن يلجأوا إلى القاعات الكبيرة التالية. ولم يتعرض الباب الخاص بالصرح لنفس التداعيات مثل باقى المبنى، وعلى أى حال فقد لحقت به أضرار جسيمة وسقطت الأحجار الضخمة التى يتكون منها العتب يتجاوز طولها ثمانية أمتار[٤]

---

(١) هيرودوت " التاريخ"، الجزء الثانى ، المقطع رقم ١١٠، صـ١٢٩، طبعة عام ١٦١٨ .

(٢) ثلاث وعشرون قدماً.

(٣) إحدى وتسمون قدماً وخمس بوصات.

(٤) اربع وعشرون قدماً.

ولقد أثرت بسقوطها على جميع الأسطح المتعامدة، ولم نعد نلمح فى الزوايا إلا بقية من بعض الخطوط المنقوشة فى الكرانيش وبعض صور الكهنة و الآلهه التى تعد جزءاً لا يتجزأ من زخرفة الإفريز. وتتحلى قوائم الباب أيضاً فى الأصل نقوش تتوزع عليها فى خمسة أقسام متساوية. ويتوارى النقش البارز الأخير خلف الأنقاض حتى منتصف الصور نفسها، ومن المحتمل وجود بعض زخارف على شكل زهرة اللوتس شبيهه بتلك التى تزين دائماً الجزء السفلى من المبانى. و من بين الآلهة التى تجسدها وترمز إليها هذه اللوحات، نلاحظ بصفة خاصة حريوقراط رمز الرجولة وشعاره الشمس المخصبة،إنه الإله الذى يتكرر غالباً الرمز إليه فى معبد الكرنك، ومازالت هذه النقوش البارزة تقدم لنا فى بعض المواضع بقايا الألوان الزاهية التى تزدان بها.

ويبلغ عرض الباب ستة أمتار و نصف [١] وارتفاعه عشرين متراً وستين سنتيمتراً[٢]، وهكذا فإن عرضه يعادل تماماً ثلث ارتفاعه. أما الكورنيش و العارضة مجتمعين فيصل ارتفاعهما إلى عشرة أمتار[٣]، وهو ما يقدر بتسعة وعشرين متراً ونصف المتر[٤] بدءاً من سطح الأرض و حتى القمة، وهو ارتفاع هائل بالنسبة لباب لا مثيل له على الإطلاق بين كل المبانى التى تضمها مدينة طيبة، حيث يزيد ارتفاعه بمترين و ثلث المتر[٥] عن إجمالى ارتفاع قصر اللوفر الفرنسى و يقدر سمك الباب المساوى تماماً لسمك الصرح بستة عشر متراً[٦]. ولقد شق فى جانبى البناء بعض الفتحات الخاصة باستقبال مصراعى الباب الخشبيين أو البرونزيين اللذين كانا يوصدان فتحة الباب الكلية. رغم اختفاء مصرعى الباب إلا أن الجدار كان يحتويهما تماماً حيث حفر داخله ما يعادل أبعاد كل مصراع ولطالما أسرف المصريون فى استخدام الزخارف على نحو

---

(١) عشرين قدماً.
(٢) ثلاثة وستين قدماً وخمس بوصات .
(٣) واحد وثلاثين قدماً.
(٤) واحد وتسعين قدماً.
(٥) سبعة أقدام.
(٦) تسعة و أربعين قدماً.

ملحوظ تعد هذه سمة من السمات الأساسية لفنهم المعمارى. وكان يكفى فى بعض الأحوال أن يلمح المعماريون تشييد جدار ما حتى يشرعوا فى تجميله وزخرفته.

ولقد شق داخل إحدى فتحات الجدار باباً آخر لا مثيل له أصغر حجماً حيث لا يتجاوز ارتفاعه الخمسة أمتار ونصف (١)، وعمقه ثلاثة أمتار(٢) وسمكه متراً وثلث المتر(٣). ومن السهل معرفة أن هذا البناء شيد فى وقت لاحق لبناء الباب الذى تم إستخدامه بشكل ما والذى اختفت أيضاً بعض نقوشه التى كان يتحلى بها. وقد يبدو للوهلة الأولى أن المصريين كانوا قد تخلوا عن عادة غلق الفتحة الكبيرة بمصرعى الباب الذين تحدثنا عنهما منذ هنيهة، ومع ذلك لو تذكرنا أن مدخل المعبد المكون من الصرح ومن رواقين شيدا بعد بناء باقى المعبد، لما كرهنا تصديق أن الأبواب الضخمة الخشبية أو البرنزية التى كان يجب فى البداية وضعها فى هذا المكان، تعين نقلها إلى المدخل الأول بعد أن أضحى وجودهما غير ضرورى لغلق المعبد.

وإذا تجاوزنا صرح المعبد، لوجدنا نفسنا داخل أثراً غير عادى يعكس عظمة الحضارة المصرية، إنه عبارة عن قاعة واسعة سقفها ترتكز على مائة وأربعة وثلاثين عموداً ذات أبعاد ضخمة ترمز جميعها إلى فخامة ملوك مصر القدامى. إنه عامة أكثر الآثار العظيمة قدرة على ترك انطباعات جياشة فى نفوس المشاهدين، بالإضافة إلى مشاعر الوحدة العميقة التى تعززها الأبعاد الضخمة لهذا الأثر العظيم. إن عراقة هذه الأطلال الشاسعة وما تنطوى عليه من ذكريات وشجن أضافت إليها عناصر جذب جديدة. وربما كان يتجسد هنا مشهد ثلاثمائة وخمسة وأربعين تمثالاً لكبار الكهان حيث توارث الأبناء عن الآباء هذه المهنة المقدسة مثلما ذكر الكهنة المصريون هيكاتيوس، الذى راوده الأمل فى

---

(١) سبعة عشر قدماً

(٢) تسعة أقدام وثلاث بوصات .

(٣) أربعة أقدام

نسب عائلته إلى أحد الآلهة (١). كم يكون هذا المكان مهيباً ولاسيما إذا أضفنا إليه هذه التماثيل العملاقة! ففى نفس المكان، كانت تنفذ القوانين والأحكام التى كانت تتسم بالحكمة التى ارتقت بمصر إلى مرتبة سامية. هنا كان الملك المتفرغ لشؤون الدولة يعكف على تلبية مطالب الناس خاصةً الفقراء منهم. وهو جالس على عرشه وكان الملك يقيم العدل و يستقبل سفراء الأمم الصديقة ويباشر انصياع و خضوع الشعوب المقهورة . هنا أيضاً كان الأبطال يحملون على الأعناق عند انتصارهم على أعدائهم حيث يقيد الأسرى أمامهم، كما تقدم القرابين وتجثوا العشائر أمام أقدامهم. وهنا أخيراً حدثت كل المشاهد المهيبة التى ما زال المرء يتطلع إلى تفاصيلها المسجلة على جدران المعبد نفسه. وعندما تجول تلك الذكريات بخاطر الإنسان يتطرق إلى نفسه إحساس طاغ بعظمة أولئك الملوك المصريين، ويرتقى فكره رويداً رويداً عندما يفكر فى عظمة هؤلاء الملوك الذين سموا بإنجازاتهم فوق مستوى البشر. مجرد وصف بسيط يمكن أن يتيح للقارئ الحكم على الآثار المترتبة على مشاهدة هذه القاعة التى يرتكز سقفها على الأعمدة(٢) وهى على شكل مستطيل يبلغ طوله خمسين متراً(٣)، وعرضه مائة متر(٤)، وهكذا يبلغ بعد أحد أبعاده ضعف البعد الآخر، وتقدر المساحة الإجمالية له المغطاة تماماً بخمسة آلاف متر مربع(٥).

و علينا أن نتخيل مثلاً أن كنيسة كبيرة مثل كنيسة السيدة العذراء بباريس يمكن أن تحتويها تلك القاعة بأكملها. ولقد كان لتباين أبعاد الأعمدة الحاملة لسقف القاعة السبب الرئيسى فى وضع الأسطح على ارتفاعات مختلفة. ويمكن اعتبار تلك القاعة وكأنها مقسمة إلى أقسام ثلاثه متساوية الأطوال وعلى ارتفاعات متباينة، ويشكل القسم الأوسط منها الذى يضم بين جنباته أعمدة

---

(١) هيرودوت : "التاريخ" ، الجزء الثانى المقطع رقم١٤٣، صـ١٤٥، طبعة ١٦١٨ .

(٢) لقد بررنا فى موضع آخر سبب هذه التسمية. راجع القسم الثالث من هذا الفصل.

(٣) خمسة وعشرون قامة وأربعة أقدام وخمس بوصات، أو ما يعادل نصف غلوة مصرية .

(٤) واحد وخمسون قامة وقدم وعشر بوصات، أو ما يعادل غلوة مصرية .

(٥) سبعة وأربعون ألف قدم مربع .

ضخمة نوعاً من الممرات يفصل بين القسمين الجانبيين. ولا تكفى الخرائط المساحية ولا التحليلات الوصفية لتكوين فكرة دقيقة عن بناء هذه القاعة، فرغم قدرتنا على تحديد مقاييسها ومضاهاة أعمدتها التى تتحلى بها بأعمدة أخرى خاصة بمبانى أكثر شهرة، إلا أن ثمة عوامل وإنطباعات ترتبط دائماً بالمكان نفسه، لا تقوى الرسومات التوضيحية ولا التحليلات اللفظية على التعبير عنها بدقة. علينا أن نتصور طريقاً تتكون من نسقين من ستة أعمدة يبلغ قطر كل منها ثلاثة أمتار وسبعة وخمسين سنتيمتراً[١]، ومحيطها يتجاوز العشرة أمتار[٢]. إنها لا شك أكثر الأعمدة التى شيدت داخل المبانى ضخامة، حيث تتساوى فى ضخامتها بعمود تراجان ذلك الذى بنى حديثاً فى ميدان الفاندوم لتمجيد الجيوش الفرنسية وقائدها [٣]. فلا يلزم اقل من عشرة رجال لإحتواء مضماره. ويبلغ ارتفاع العامود من الأرض وحتى الجزء العلوى الجذع واحد وعشرين متراً[٤]، ويبلغ ارتفاع التاج وحده ثلاثة أمتار وثلث المتر[٥] ويبلغ أكبر قطر له سبعة أمتار[٦]، وهو ما يخلق محيطاً مقداره واحد وعشرين متراً[٧]، ويتضمن مسطحاً مساحته ثلاثة وثمانون متراً مربعاً[٨]. وترتفع فوق التيجان الطبليات التى يبلغ إرتفاعها متراً وثلث المتر، وهى معدة لإستقبال العتب المعد هو أيضاً لحمل أحجار السقف، وهى أكبر الأحجار المستخدمة فى المبانى المصرية ضخامة. ويصل عرض الممر الذى يفصل بين الأعمدة إلى خمسة أمتار ونصف المتر[٩]، وتمتد الأحجار من منتصف عمود إلى آخر حيث لا يقل طولها عن

(١) احد عشر قدماً .

(٢) ثلاثون قدماً وتسع بوصات .

(٣) لقد عهد ببناء العمود الكائن فى ميدان الفاندوم إلى زميلنا السيد لوبير وهو معمارى قدم للتعاون معنا بالرسومات المعمارية الخاصة بالآثار المصرية القديمة .

(٤) خمسة وستون قدماً .

(٥) عشرة اقدام

(٦) واحد وعشرون قدماً

(٧) خمس وستون قدماً .

(٨) سبعمائة وستة وثمانون متراً مربعاً .

(٩) سبعة عشر قدماً وأربع بوصات .

تسعة أمتار وخمس المتر(١)، ويبلغ سمكها متراً وثلاثين سنتيمتراً،أما عرضها فمتغير ولا يقل أبداً عن مترين وستين سنتيمتراً(٢). وتصل مساحة كل منها إلى واحد وثلاثين متراً مكعباً(٣)،ويتعين أن يصل وزن كل منها إلى خمسة وستين ألف كيلو جرام (٤). ولا يضم السقف أكثر من ثمانية عشر من هذه الأبعاد. ولم يعد هناك الآن أى منها قائم فى مكانه فجميعها سقطت على الأرض إما عمداً أو بفعل أوزانها الضخمة. وعند سقوطها حطمت الأنقاض المبعثرة حول قواعد الأعمدة و التيجان. أما الساكف التى ترتكز عليه أحجار السقف فمازال يتشبث بمكانه، وهو يتشكل من قطعتين حجريتين متراصتين جنباً إلى جنب على المكعبات التى تغطى عرض الساكف كله، وتمتد القطعتان من منتصف العمود إلى منتصف العمود الآخر حيث يبلغ طولهما سبعة أمتار ونصف المتر(٥)، وسمكهما مترين(٦). وتغطى القطعتين معاً مساحة تقدر بخمسة وعشرين متراً مكعباً(٧) وتزن أربعة وخمسين كيلو جرام(٨).

وبنيت الأعمدة التى تتجاوز مساحة كل منها مائتى متر مكعب(٩) بمداميك يصل ارتفاعها إلى مائة وعشرة سنتيمترات(١٠)، وتتكون من أربعة أحجار. وتزدان اسطوانات الأعمدة من أعلى إلى أسفل بنقوش تبرز قليلاً من خلال تجاويف أقل عمقاً من تلك الموجودة فى الأجزاء السفلية من العمود وهى تتشابه و الأشكال الموجودة بمدينة هابو. أما التاج فمحيطه يتشابه ومحيط زهرة اللوتس المتفتحة، ويزدان الجزء السفلى منه بمثلثات يضم بعضها بعضاً ويتشكل

---

(١) ثمانية وعشرون قدما وأربع بوصات .
(٢) ثمانية أقدام.
(٣) تسعمائة وأربعة أقدام مكعبة .
(٤) مائة وثلاثون ألف وثمانمائة قامة .
(٥) ثلاثة وعشرون قدماً .
(٦) ستة أقدام .
(٧) سبعمائة وتسعة وعشرون قدماً مكعباً .
(٨) مائة وثمانية آلاف ومائة وستة و ثمانون رطلاً .
(٩) خمسة آلاف وثمانمائة وأربعة وثلاثون قدماً مكعباً.
(١٠) ثلاثة أقدام وبوصتان.

محيطها من خطوط داخلية منحنية على نفسها تعود لتتجمع فى وصلتى التاج والعمود وترتفع فوق هذه المثلثات بعض سيقان اللوتس مصحوبة بأزهارها حيث تمثل توزيماتها تنوعاً كبيراً، فتارةً نرى تجمع لسيقان ثلاثة مع زهرتهما المتفتحة والبرعم وترتفع إلى الجزء العلوى من التاج، وتارة أخرى نرى باقة من زهور اللوتس يعلوها خرطوش وتاج رمزى. وينتهى الجزء العلوى من أسطوانة العمود بخمسة أربطة أفقية، ويزدان باقى العمود بكتابات هيروغليفية ولوحات كبيرة تمثل القرابين والأضاحى المقدمة إلى الآلهة.

وتزدان الأجزاء السفلية من الأعمدة بهذه المثلثات التى يتداخل بعضها فى البعض الآخر كثيراً ما نجدها فى الأجزاء السفلية للمبانى، وتتسم هذه الزخارف بجمال غير عادى حيث يشيع إستخدامها ونرى فى مقدمة العمود بعض الخراطيش منقوشة فيه بعمق يعلوها تاج رمزى ونرى فى كل جانب من جوانب العمود بعض صقوراً مع بعض التيجان تعلو إطار مستطيل من الرموز الهيروغليفية والمسافة بين المثلثات زاخرة بالخراطيش والثعابين.

وتستند الأعمدة الأخيرة بالطريق إلى واجهة أحد الجدران التى يخترقها باب يقودنا إلى الحجرات الأخرى بالمعبد.

ويتشكل القسمان الآخران من القاعة التى يرتكز سقفها على عدة أعمدة من ستة صفوف تتضمن تسعة أعمدة ومن صف سابع ملحق بالممر الكبير. والمساحة المتبقية بين العمود الأخير ناحية الشرق فى نهاية القاعة تشغلها حوائط مكونة ما يشبه الدهليز أوجهه على شكل دعامة مربعة بارزة على الجدار تزدان بزخارف كزخارف الأعمدة. الارتفاع الاجمالى للعمود شاملاً الطبلية والقاعدة ثلاثة عشر متراً(١)، وقطرها السفلى مترين وثمانين سنتيمترا(٢)، وهو يشكل محيطاً يقدر بثمانية أمتار و أربعين سنتمتراً(٣)، ولقد بنيت العمدة على

---

(١) اربعون قدماً وأربع بوصات.
(٢) ثمانية أقدام وثمانى بوصات.
(٣) ستة وعشرون قدماً.

هذا النحو من مداميك. وتتحلى صفوف الأعمدة الملحقة بالممر الكبير بتيجان تستقر عليها طبليات يعلوها عتب يتوج بكورنيش. لكن بما أن الإرتفاع الناتج من تضافر هذه العناصر المختلفة للعمارة المصرية لا يساوى ارتفاع اعتاب الأعمدة الكبيرة، وهو شرط لا غنى عنه عند إقامة السقوف ذات المستوى، فقد بنى فوق الكورنيش شكلاً من أشكال طبقات الأسطح التى تتكون من دعامات حجرية يتساوى عرضها والقطر العلوى للأعمدة، ويصل ارتفاعها إلى الجزء السفلى من أعتاب الممر الكبير، وتتوج هذه الدعامات نفسها بأحجار طويلة حاملة للسقف. وتزدان طبقة السطح الموجودة تحت السقف فيما حولها وخارجها بالكورنيش. وتملأ الفتحات التى تكونها الدعامات بنوافذ حجرية تهدف إلى تقليل كمية الضوء الكبيرة المتسللة عبر هذه الفتحات تاركة للهواء حرية المرور، وهو شرط لا غنى عنه أيضاً ولا سيما فى مناخ مثل المناخ المصرى حيث يلحق الضوء الشديد الضرر بالبصر وحيث إن أشعة الشمس المتوهجة لا يتلفها إلا هبوب الرياح القادمة من الشمال بشكل منتظم طوال الستة أشهر شديدة الحرارة.

وتكسو أعمدة القسمين الشمالى و الجنوبى من القاعة بعض الزخارف، وتتخذ تيجانها شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة وتزدان بصفين من الخراطيش التى تفصل بينها بعض الكتابات الهيروغليفية يعلو بعضها أقراص و البعض الآخر مصحوب علاوة على ذلك ببعض الزخارف وتتحلى أسطوانة العمود فى الجزء العلوى منها ببعض الزخارف المماثلة، ونرى فى المنتصف بعض اللوحات الدينية، أما الأجزاء السفلية فتزدان بنسق دائرى من الرموز الهيروغليفية و المثلثات التى يتداخل بعضها فى البعض الآخر. وبقية عمارة البهو لا تبرز لنا النقوش أكثر مما تبرز الأعمدة. أما الطبليات الأعتاب فتتحلى بالرموز الهيروغليفية، وتزدان الكرانيش بهذه الزخارف التى تتكون من تناوب الكتابات الهيروغليفية و الخطوط المنقوشة على شكل أخاديد.

والقسم الشمالى من البهو أقل تحطماً من نظيره الجنوبى، فمازلنا نرى هناك ثلاث عشرة مدماكا جداريا إنطلاقاً من أرضية الأنقاض و حتى السقف المزين، بينما لا نرى فى القسم الجنوبى من القاعة إلا عشر مداميك جدارية ولا

يحتوى الممر الكبير إلا على أربعة أو خمسة مداميك تبدو مختفية تحت الأنقاض.

ما من عمود ضخم تضمه القاعة إلا وتعرض لتداعيات وأضرار جسيمة ومع ذلك فقد ظلت على حالها اللهم إلا العديد منها الذى تعرض لفقد بعض اتزانه ومال قليلاً، وهو ما يمكن أن نرجعه إلى قلة صلابة الأرض كما سبق وأشرنا إلى ذلك بسبب ارتشاح المياه الناجمة عن فيضان النيل. ولعل تلك الفترة لم تكن بعيدة حيث استسلمت القاعة أخيراً لهذا النوع المؤثر من التدمير. فقد سبق لأحجار السقف المرتكزة على دعامات بسيطة الاتزان أن سقطت على الأرض وتحطمت. وعندما سقطت كتل الأعمدة التى تعرضت للتدمير حتى أساساتها، أثرت بسقوطها على العتب وعلى بقية السقف كله، ولم تعد الأطلال تتيح لنا إلا رؤية الأجزاء العلوية من المبنى[١].

وقد سهلت لنا حالة التردى التى ألمت ببعض أجزاء من البهو الصعود إلى الأسطح التى كان لا سبيل للوصول إليها قديماً إلا من خلال سلم شقت درجاته فى سمك الجدران، وبخاصة الجدران الملحقة بالصرح. وتنطوى هذه الأسطح على مسطح ممهد كان يستخدم كمتنزه حيث كان سكان المعبد يهرعون إليه عند غروب الشمس ليتنسموا الهواء العليل، وربما يقضون فيه أيضاً ليالى الصيف البديعة، وحتى اليوم اعتاد السكان الحاليون لمصر استنشاق الهواء الطلق فى شرفات منازلهم[٢].

ولقد دمرت جدران السور فى الشمال و الجنوب وخاصة فى الجزء العلوى منها، وهو ما أتاح لنا الفرصة للتحقق من الأبحاث التى قمنا بها حول تشييد المبانى واستخدام الوصلات الخشبية[٣] لتأكيد ترابط وتلاحم مواد البناء. وعند

---

(١) ويعد معبد إيزيس فى بهبيط بالدلتا ، الذى بنى كله من الجرانيت، مثالاً للدمار الذى يرجع فى الغالب لأسباب مشابهه. راجع رحلة إلى الدلتا التى قام بها السيد جولوا ودوبوا إيميه .

(٢) بعض الأخاديد التى لاحظنا وجودها فى بعض أسطح مبانى طيبة، جعلتنا نفترض أنها بمثابة مأوى . راجع وصف مدينة الأقصر ، القسم السابع من هذا الفصل .

(٣) لقد جسدنا فى هذا العمل العديد من هذه الوصلات . راجع اللوحة رقم ٥٧ ، الشكلان ٢،١ بالمجلد الثانى .

بحث ما بداخل هذه الجدران باهتمام، لاحظنا وجود عدد كبير من الأحجار مأخوذة من آثار أخرى، فى معبد الكرنك، زاخرة بالألوان ولاسيما اللونين الأصفر و الأحمر. ويعد هذا أحد الأمور التى أثارت دهشتنا كثيراً وهو جدير بحق بجذب إنتباه كل الملاحظين.

و يجب أن نسلم بأن معبد الكرنك الذى تشهد الآثار التاريخية[١] بعراقته أكثر ما نشير نحن له وما تقدمه التربة التى بنى عليها وهى الآن تحت مستوى الوادى من علامات على قدمه، بنى بأنقاض آثار أخرى أكثر قدماً منه و ربما سقطت بسبب أحجارها شدة قدمها. ولعلنا نصدق أن الزخارف التى تزدان بها الأحجار الداخلية ترجع لنفس فترة زخرفة الوجهات الخارجية للجدران، ولكن يبقى أن نتذكر أن المصريين كانوا ينقشون أعمالهم فى نفس الوقت . إضافة إلى أنه تم الرسم على هذه الأحجار حيث نلاحظ بعض الأشكال التى تختلف فى جوهرها عن تلك المنقوشة على جدران معبد الكرنك التى ترتبط به على وجه الخصوص[٢]. و تميل الروح بشكل ما إلى تلك النتائج المتولدة عن الدارسات المتعلقة بعراقة وآثار حضارة مصر، نتائج تدعمها وتعززها تجارب ذات طابع مختلف و نظراً لمصداقيتها فالمرء ميال إلى التسليم بها.

وتخترق جدران السور أبواب تتصل بالفواصل بين أعمدة وسط الممر الكبير يصل طول فتحاتها إلى ثلاث أمتار وستين سنتيمتراً.

ومع ذلك، ما زال الصرح الذى يغلق بهو الأعمدة من الناحية الغربية رغم كونه مقلوبا من جهة الفناء، إلا أنه يحتفظ فى داخل المبنى بجزء لا بأس به من ارتفاع واجهته عن سطح الأرض. ولقد دمر الجدار الشرقى جزئياً، وكل شىء يدفعنا هنا إلى افتراض وجود صرح كما هو الحال فى الغرب. وبالرغم من كل التداعيات و الأضرار التى لحقت بهذه الجدران، إلا أنه من السهل أن نتحقق من أن الزخارف التى كانت تتحلى بها لم تتخل عن بهائها وروعتها مطلقاً للأعمدة.

---

(١) راجع لاحقاً فى الجزء الثالث من هذا القسم الجدل حول فقرة لديودور الصقلى .

(٢) لاحظنا أن بعض الأشكال الهيروغليفيات وتستخدم بصفة خاصة فى زخرفة نفس المبنى ولا نجدها أو قلما نجدها فى موضع آخر . إنها تشير بشكل ما إلى اسم الإلهة المعبودة فى المعبد.

فعناصر الزخرفة متعددة ولا ينتظر بالتأكيد القيام بوصفها جميعاً، وسنكتفى فقط بالتعريف ببعض عناصرها التى من شأنها تقديم فكرة كافية عن النظام العام المتبع فى الأعمدة، وتشتمل على قوارب رمزية وندرية ذات أبعاد عملاقة وعناصر أخرى من هذا النوع ربما كان ملوك مصر يتقربون بها إلى الآلهه شكراً على عطاياهم و حمداً على انتصاراتهم واعترافاً بفضلهم فيما اكتشفوه فى مجالى العلوم و الفنون. إن البحث الدقيق لتلك النقوش أتاح لنا الفرصة لملاحظة أن الفنان لم ينحصر دوره أبداً عند تنفيذ تلك الأشكال فى اقتفاء الخطوط الأصلية المنفذة عادة بالمداد الأحمر، بل إن المبتكر من الفنانين دون أن يبتعد تماماً عن القواعد المتوارثة، كان يهتدى إلى ذلك بشكل ما بانفعالاته و انطباعاته التى كانت تجسدها يداه.

ويعد الجدار الغربى لبهو الأعمدة دليلاً دامغاً على ما ذكرناه سلفاً، حيث نلاحظ نقوش كبيرة يبتعد فيها حد الأزميل نوعاً ما عن الخط المرسوم. ولقد نتج عن هذه الملاحظة أن النحاتين المصريين كانوا لا يعتمدون على نماذج بعينها فى تنفيذ أعمالهم التى لم تكن تتسم بالكمال التام فمجرد بحث عادى لتلك الأعمال يمكن أن نصل إلى تلك النتيجة التى تدعمها وقائع معينة سبق ولفتنا نظر القارئ إليها جملة مرات فمن المعروف عن المصريين أنهم كانوا يجسدون يرسمون على شكل مربعات و غالباً ما كانت تتباين وتتنوع تفاصيل الوجه.

و تمثل اللوحة ٣٢، وتحديداً الشكل الخامس منها بالمجلد الثالث، أحد هذه القوارب النذرية التى أشرنا إليها بدراستها بعناية قد تلقى الضوء على طبيعة الطقوس الدينية الغامضة عند المصريين و الاحتفالات المرتبطة بها. ويحمل هذا القارب أربعة من الكهنة يرتدون ثياباً طويلة، وينتهى أطراف القوارب برءوس كباش تعلوها الأقراص وتزدان بقلادات ثمينة، وترتفع بعض الأعلام المحمولة على سيقان اللوتس على جانبى القارب حيث نرى هناك إطاراً من الرموز الهيروغليفية بصحبة بعض الزخارف ويرتفع فى منتصف القارب صندوق كثير الزخرفة فيه قوائمه تتكون من أعمدة على شكل ساق زهرة اللوتس، ويرتفع فوق هذه الأعمدة نوع من التيجان المزدوجة على شكل زهرتى لوتس متفتحتين

متقابلتين فى الجزء العلوى منهما. ويقدم المعبد نفسه كما سنرى ذلك لاحقاً نموذجاً تم تنفيذه وفقاً لهذا الفكر(١)، و يتوج الصندوق بكورنيش تعلوه بعض الزخارف وبعض الصور لجالسى القرفصاء يحملون أقراصاً على رؤوسهم. ويزدان باطن الصندوق بكثير من الثعابين والأطر الهيروغليفية. ويجلس القرفصاء معبودان لهما رأس كبش ورأس صقر أحدهما فوق الآخر ترفرف عليهما الآلهة الحامية وتبدو وكأنها تحتضنهما عند بسط أجنحتها بأقصى مدى لها، ومن المعروف أن هذين المعبودين كانا بمثابة رمزين اتخذهما أهل طيبة لعبادة الشمس(٢). ونرى فى مقدمة القارب رجلاً فى وضع تبجيل يبدو أنه يقترب إلى إلهة ببعض القرابين على شكل أقراص تتجسد فيها مختلف الصور التى لها علاقة فى الغالب بالطقوس الدينية المصرية. ويتراءى لنا أبى الهول جالساً القرفصاء هو شعار مصر(٣) ويتقدم ببعض القرابين على شكل زهرة اللوتس.

ونرى أيضاً بمؤخرة القارب تماماً شكلين وتمثال أبى الهول رابضاً، كما نرى فى مقدمة القارب شخصين واقفين يبدو أنهما يوجهان القارب بواسطة حبال تنتهى ببعض الزخارف ومجاديف مختفية بعض أجزائها وتتصل بالقارب وتستخدم كدفتين له.

فهل يكون الهدف من هذه اللوحة هو تذكيرنا بتخصيص أحد المعابد المشيدة من قطع حجرية واحدة تلو الأخرى التى استخلصها ملوك مصر من محاجر مدينة أسوان لزخرفة قدس الأقداس، وتلقى الأشياء المقدسة المتعلقة بالشعائر الدينية أم يكون الهدف من ذلك هو تجسيد أحد هذه الصناديق النذرية التى تختص باستقبال صور الآلهة و التى كان يحتفظ بها فى المعابد حيث كانت تحمل وتسحب فى الأعياد بعظمة فى المواكب والاحتفالات الدينية؟(٤). وقد تلقى إحدى الدراسات المتعمقة والمقارنة للآثار بالضوء على تلك القضية.

---

(١) راجع لاحقاً وصف رواق المعبد .

(٢) راجع بلوتارخ ولوسيان وكليمينس السكندرى

(٣) راجع العمل القيم لزوجا وعنوانه : " أصل واستخدام المسلات " ، القسم الرابع الفصل الثانى ، ص ٥٨٩-٥٩٠

(٤) راجع كتابب وعنوانه " إيضاحات حول الكتابة الإغريقية للأثر الموجود فى مدينة رشيد، باريس ١٨٠٢

ويستعرض لنا أيضاً الشكل ١ باللوحة ٣٣ بالمجلد الثالث نموذجاً آخر لهذه القوارب النذرية التى صورت من خلال النقوش البارزة حيث نرى مجسمين لهذه القوارب لهما أبعاد ضخمة يتتابعان ويجسدان نفس الموضوع و تكاد تتساوى أبعادهما حيث تقدر مساحة كل منهما بعشرين متراً. ينتهى طرفا القارب الأول بزهور اللوتس، ويعلو مؤخرته صقر، وتتقدم مقدمته شعارات تعبر عن مختلف الأشياء الخاصة بالطقوس الدينية المصرية، ومن بينها ابن آوى الذى يتشبث بقدميه ثعبانان والصقر الذى تتحلى رأسه بغطاء رمزى وبعض الخراطيش التى تعلو زهرة اللوتس ويمكن ملاحظة أن البيرق الأول يرتكز على سيقان زهرة اللوتس ثبتت فى وضع رأسى بواسطة اذرع تتصل بعلامة الحياة وبنوع من المقاييس النيلية مثبتة بجسم القارب. وتتعلق بعض الرايات بالجزء العلوى من البيارق. ونرى أيضاً أربعة أشخاص يحمل أحدهم رأس إنسان وآخران رأس صقر و الرابع رأس كبش يشغلون وسط القارب ويمسكون بحبل ملفوف حول آلة لشد الحبال لها شكل متميز، طرفاها مثبتان بالقارب الثانى. ويبدو أن أحد التماثيل على شكل إيزيس متوج بزهرة اللوتس، هو الذى يوجه مسيرة القارب. وتتزود مؤخرة القارب بمجاديف موضوعة بشكل يدعم الدفة و ينتهى طرفاه برؤوس صقور .

وتنتهى مقدمة القارب ومؤخرته برؤوس كباش تعلوها زخارف ثرية ونرى فى مقدمة المبنى صورتين لنساء ولتمثال أبى الهول، رمز مصر، الذى طالما التقينا به فى كل الموضوعات المتعلقة بالدين. ويرتفع فى الوسط صندوق كثير الزخارف يستقر على قاعدة حجرية، يبدو أنه وملحقاته يمثل مبنىً كاملاً ونرى كذلك فى مقدمة المبنى ممراً غنياً بالأعمدة تتشابه وتلك الأعمدة التى قمنا بوصفها فى الفناء الأول للمعبد (١). إنها أعمدة على شكل سيقان زهرة اللوتس المتفتحة تعلوها أشياء تتعلق بالطقوس الدينية المصرية نذكر منها على سبيل

---

(١) إنه شىء جدير بالملاحظة ذلك الذى تجسده النقوش البارزة وهو يشمل كل أجزاء المبانى المصرية ونادراً ما نشك أن الأعمال النحتية المتعلقة بالعادات و السلوكيات الاجتماعية والعسكرية و الدينية شديدة الصلة بطبيعة هؤلاء الذين تحدثنا عنهم ، بل وما زلنا نتحدث عنها .

المثال الصقر الذى يتحلى بغطاء رمزى للرأس، ومسلتين وصارتى انتصار (١) يزدانان بالرايات وموضوعين فى مقدمة البوابات. ويجسد الكورنيشان اللذان يعلو أحدهما الآخر فى الجزء الأمامى من الصندوق أما الكورنيشان الموضوعان أحدهما فوق الآخر فى الجزء العلوى من الصندوق فيرمزان لكورنيش الفناء والرواق الثانى بالمعبد.

أما قدس الأقداس فيأتى دوره بعد ذلك وهو يصور من خلال نيشة فى الجدار غير نافذة غنية بالزخارف تستقر على قارب ينتهى طرفاه برؤوس كباش حيث نرى داخل المقصورة تمثالاً للإله المعبود، إنه تمثال صغير فيوضع القرفصاء ترفرف علية آلهة حامية . وترتكز هذه المقصورة على هيكل يزدان برأس الأفعى، ونرى فى مقدمة هذه المبانى رجلاً قمته عملاقة والعقاب الذى يحلق فوق رأسه يقدمان لنا فكرة كافية من أن هذا الرجل يعد بطلاً مصرياً، فملابسه غطاء رأسه لا تتيح لنا أى شك فى ذلك. فها هو ذا يمسك فى يده مبخرة بها بعض حبات البخور، أما وضعه المائل قليلاً فيشير بما فيه الكفاية إلى أن نذوره تتجه الآلهه التى يضمها المعبد، ونرى خلف هذا البطل بعض القرابين على شكل أوانى تحتوى على بعض سيقان اللوتس وبعض الأطعمة كالخبز و الطيور المائية، وأمامه قرابين من نوع آخر على شكل قارب نذرى يزدان فى طرفيه برؤوس إيزيس بالإضافة إلى مجداف ويحمل فى باطنه صندوقاً من الذخائر شبيهاً بذلك الصندوق الأخير الذى تدعمه أربع صور لأناس يجلسون القرفصاء و لهم رأس ابن آوى. ونرى أيضًا فى مؤخرة القارب بعض القرابين التى تشتمل على قاربين صغيرين للنذور إضافة إلى بعض الأطعمة. وداخل أحد هذه القوارب نجد قرصاً يقف أمامه شخص يتعبد. فهل أراد أن يشير هنا إلى الشمس وهى تتم دورانها ؟

ومن خلال هذا النقش البارز الذى يحتوى على معلومات قيمة، يبدو لنا أنه أراد أن يذكرنا ليس فقط بمقصورة نحتت من كتلة حجرية واحدة، بل بافتتاح

---

(٢) راجع الشكل التاسع باللوحة السابعة والخمسين بالمجلد الثالث ، وهو الرسم الخاص بهذه الصوارى التى يبرزها أحد النقوش البارزة بالمعبد الجنوبى الكبير.

مبنى كامل. والمعبد هنا يقف على من شيده أصلاً وعلى أحد هؤلاء الملوك الفاتحين الذين ارتقوا بأمجاد الإمبراطورية المصرية إلى أعلى مرتبة. ولعل أحد هؤلاء الأبطال عند عودته منتصراً من إحدى غزواته الموفقة، كان يحرص على إقامة معبد جديد حمداً للآلهة على منحته من إنتصارات ونجاحات. كل شىء يبدو هنا وكأنه نتاج وحى وتخطيط من الآلهة التى تستقر وفقاً للشكل العام فى القارب الأول حيث تبدو حريصة على توجيه البطل.

وربما لا يعد كل هذا النقش البارز عن كونه نذراً، ولعل ملوك أو أبطال مصر كانوا ينقشون فى معبد طيبة الكبير لوحات من النوعية التى حرصنا على وصفها تواً عندما كانت تكتب لهم النجاة من خطر داهم أو عندما يتم لهم ما أرادوه من نذر و أمانى وعادة ما زالت تعيش بيننا، ومعابدنا زاخرة بهذه اللوحات و التماثيل والنقوش البارزة التى لا تعدو عن كونها نذراً.

ولن نترك هذا النقش البارز قبل أن نشير إلى دقة تفاصيله وبراعة تنفيذه فمؤخرة هذا القرب ومقدمته ثريتان بالزخارف على شكل رؤوس كباش دقيقة النقش، وتستخدم رؤوس الصقر و والكبش بذوق يتسم بغاية الرقى لزخرفة وتجميل التفاصيل الدقيقة للقرب كطرف المجداف وحتى الخطاف المستخدم فى ربط المركب.

و لنترك الآن بهو الأعمدة، الذى تعد أفضل مبانى هذا الأثر الفسيح الذى شيده المصريون، بالرغم من أننا لم نتعرف بعد على كل ما هو جدير بالملاحظة فى هذه البقعة من المعبد. ولقد غادرنا البهو عبر فتحة الصرح الذى أوشك بابه على التهدم تماماً. ويعد هذا الباب أقل ارتفاعاً من الأبواب التى تسبقه، ويحتمل أيضاً أن يكون صرح (١) القصر التى يعد الباب جزءاً لا يتجزأ منها أقل ارتفاعاً من الصروح التى قمنا بوصفها من قبل. وقد يكون ما توصلنا إليه الآن نتاج ملاحظات عامة ولا يحتمل أى استثناء ينطوى على الانخفاض المتتالى

---

(١) لقد بينا فى الشكل ٢ فى اللوحة ٢١ بالمجلد الثالث ، من خلال خطوط منقطة الشكل المحتمل وإرتفاع هذه الصروح .

لارتفاع الأجزاء المختلفة للمباني المصرية، وهو ما يحدث فى المعابد انطلاقاً من الدهليز وحتى خلفية قدس الأقداس، وفى واعتباراً أيضا من الأفنية الأولى حتى الحجرات المتطرفة منها. وعند التوقف عند هذه النقطة، نرى أن المصريين تعمدوا زيادة آثار المنظوم العام. و أياً كان الأمر، فالباب الملحق بالصرح الأخيرة لا يمثل ارتفاعه أكثر من ستة عشر متراً[١]. وعند اجتياز ذلك الباب، نجد أنفسنا فى مكان يشبه الرواق المكشوف يتعامد على محور المعبد وعرضة خمسة عشر متراً[٢]،وطوله واحد وتسعون متراً[٣]. ويعد هذا الرواق ضيقاً جداً حيث تنحصر المسافة بين جانبيه بين أربعة وخمسة أمتار[٤]، وهو يتشكل من المعبد ومن الجدران الخارجية للمباني التى ما زلنا نضطلع بوصفها.

وتتجه أنظار الزائر للوهلة الأولى إلى المسلات التى يُشاهد فى كل مكان ضمن أطلال الكرنك، وأول ما تطالعه عيناه منها هى تلك المسلات المبنية بالجرانيت الوردى المستخرج من مدينة أسوان، وقواعدها على شكل مربع يصل طول ضلعه إلى متر وثلاثة و ثمانين سنتيمتراً[٥] بدءاً من المنسوب الحالى للأنقاض مباشرة، ويصل ارتفاعها إلى عشرين متراً[٦]، ومن المؤكد أن إجمالى هذا الارتفاع لا يجب أن يقل عن اثنين وعشرين متراً وثلاثة أرباع المتر[٧]. أما الهريم الذى يعلو تلك المسلات فيصل عرضه إلى متر واثنين وستين سنتيمتراً[٨]، ويصل ارتفاعه إلى اثنين وتسعين سنتيمتراً[٩]، و يتميز بحواف حادة جداً وبأوجه شديدة الصقل. وتزدان تلك المسلات بنوع واحد من الزخارف و ينحصر فى صف واحد من الرموز الهيروغليفية التى تمتد من الجزء السفلى

---

(١) تسعة وأربعون قدماً .

(٢) ستة وأربعون دماً .

(٣) مائتان وثلاثة وثمانون قدماً

(٤) من اثنى عشر إلى خمسة عشر قدماً .

(٥) خمسة أقدام وسبع بوصات .

(٦) واحد وستون قدماً

(٧) سبعون قدماً .

(٨) خمسة أقدام .

(٩) تسعة أقدام .

من الهريم وصولاً إلى قواعد المسلات، وهى كذلك تتشابه و المسلات الموجودة وسط أطلال عين شمس، وكذلك بعض المسلات الموجودة بروما. وما زالت إحدى هذه المسلات قائمة وهى المسلة الجنوبية، أما الأخرى فقد سقطت على الأرض واستغلها أهل البلد فى صنع أحجار الطواحين. ولقد وضعت مسلاتان فى مقدمة مبنى يتميز أوجهه الخارجية بميل شديد وتهدم تماماً الجزء العلوى منه، ولقد محت تماماً الأنقاض المتراكمة حول معالمه بحيث يصعب التعرف عليه؛ وبخاصة أولئك الذين لم يعتادوا هذا النوع من المبانى المصرية. ومن المحتمل جداً أن يكون ذلك المبنى مجرد صرح[١] يقل ارتفاعه عن ارتفاع الصروح الأخرى التى قمنا بوصفها، و يختلف بابه المؤدى للداخل عن بقية أبواب الصروح الأخرى ببروز قوائمه الذى يتجاوز المترين[٢] وعرضه إلى ما يناهز الأربعة أمتار[٣] يشغل السمك الكلى للصرح الذى تبرز كذلك عن رواق المعبد بأربعة أمتار ويعد هذا المبنى عامة تمرداً على ما هو مألوف وممتاد آنذاك، ويبدو أنه تهدم حتى قواعده. ويصعب علينا تحديد أسباب ذلك،ربما كان نتاجاً لتدمير متعمد، أو نتيجة لارتشاح مياه الفيضان التى كان من شأنها تقويض قواعد مبانى الكرنك، وربما تضافر هذان العاملان على هدم ذلك المبنى. وأياً كان الأمر، يمكن القول بأننا نجحنا فى توضيح الشكل الأصلى لتلك المبانى التى تبدو اليوم وكأنها تفقد لكل معالمها. ولقد تعرفنا فى كل جانب من جوانب الصرح على موضع لبناية شامخة عرضها تسعة عشر متراً[٥]، وطولها ستة وعشرون متراً[٦] وتشير بعض الأعمدة الحاملة التى ما زالت باقية للآن فى الشمال والجنوب، وكذلك بعض الأنقاض الشبيهة بالتماثيل العملاقة المتناثرة هنا و هناك حول هذه الأعمدة، إلا أن كلتا هاتين البنايتين تزدانان بتماثيل مماثلة.

---

(١) أعيد تشيد هذا الصرح من خلال بعض الخطوط الفاصلة فى الجزء الأساسى من المعبد . راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل ٢ بالمجلد الثالث .

(٢) ستة أقدام .

(٣) أربعون قدماً .

(٤) اثنتا عشر قدماً.

(٥) ثمانية وخمسون قدما.

(٦) ثمانون قدما.

ووفقاً لما حصلنا عليه من معلومات مؤكدة فى هذا الصدد، فإن هاتين البنايتان تتسمان بأبعاد متساوية،باستثناء الأبعاد الخلفية التى تتميز باتساع كبير مما يتيح المجال لوجود بابين جانبيين. وتشكل البنايتان الشامختان المتجاورتان بشكل ما حيث لا يفصلهما إلا بعض الأبواب البارزة عن الجدران، تشكلان رواقاً لا يقل فى جماله عن الأروقة الموجودة بمدينة هابو[1] وبمقبرة أوسيمانديباس [2]. وتعطينا اللوحات المعمارية التى هى بمثابة تجسيد حى لها فكرة دقيقة وسامية لما بلغته من روعة وجمال.

وتزداد روعته أيضاً من خلال مسلتين من أكبر المسلات التى شيدها المصريون.إن هاتين المسلتين المنحوتتين من قطعة حجرية واحدة تم وضعهما عليجانبى الباب، والمسلة الشمالية هى الوحيدة التى ظلت قائمة، إنها أكثر المسلات الإحدى عشرة ارتفاعاً التى تحتفظ مصر بها، وتكاد تضاهى فى ارتفاعها أكبر المسلات الموجودة فى روما [3]، حيث يصل طول قاعدتها المربعة

---

(١) راجع القسم الأول من هذا الفصل .

(٢) راجع القسم الثالث من هذا الفصل .

(٣) لعل المرء لا يفشل هنا فى رؤية أبعاد المسلات الأساسية بروما .لقد استخلصناها من الكتاب العلمى لزوجا وعنوانه أصل و استخدام المسلات ، وكذلك من كتاب روندليه حول فن البناء . مسلة سان جان دى لا تران لقد استخلصت هذه المسلة فى قطع ثلاث من الأنقاض حيث ظلت مدفونة زمناً طويلاً وتصل مساحة أكبر هذه القطع إلى ١٤ متراً و٦٢٨ من الألف من المتر ، و الثانية ٩ أمتار و٧١٥ , من الألف من المتر ، والثالثة شاملة الهر يم الذى يعلو المسلة ٨ أمتار ٧٠٩ من الألف من المتر . هذا الأثر الذى تم ترميمه موضوع الآن بميدان سان جان دى لا تران يعد أكبر المسلات المعروفة ، حيث يقدر إرتفاعه ب٣٢ متراً و٢٥٩ من الألف من المتر . و يصل مكعب الأجزاء الثلاثة التى تتكون منها إلى ١٦٩متراً مكعباً ونصف المتر (أو ما يعادل ٤٩٤٥ قدماً مكعباً) ، و يصل وزنه إلى ٤٦١٤٣٧ كيلو جراماً (أى ما يعادل ٩٤٢٦٥١ رطلاً) هذه القياسات التى أخذت فى زمن ميركاتى تعطى مكعب المسلة أكثر من ١٥١٢٩ شبراً مكعباً، وهو ما يعادل ١٦٥متراً مكعباً و ربع المتر (أى ٤٩١٣ قدما مكعباً)، و يصل وزنه إلى مليون و٣٠١ ألف و٩٤ رطلاً رومانياً (أى ما يعادل ٤٥٨٧٣٣كيلو جراماً. أما دومينيك فونتانا فيقدره ب١٥٣٨٣ شبراً مكعباً، وهو ما يعادل ١٧١متراً و ٣٣من المائة من المتر (أى ٤٩٩٨ و نصف قدماً مكعباً)، وهو يعطينا وزناً يقدر بأربعة مليون و٦١٩٠٤٦ كيلو جراماً (أو ما يعادل تسعة مليون و٤٣٦٠٩١ رطلاً). وتصدر هذه الاختلافات عن عدم إنتظام شكل المسلة حيث لا تفضى أوجهها الممتدة إلى نقطة واحدة.. و القياس المصغر للجانب شبه المربع لقاعدة المسلة يقدر بمترين و ٩٢٣ من الألف من المتر، و قاعدة الهريم بمتر و٨٩٥ من الألف من المتر من كل جانب.

من مترين وثمانية و أربعين سنتيمتراً[١] من مستوى أرضية الأنقاض، و يصل ارتفاعها إلى ثلاثة وعشرين متراً وثلاثة وتسعين سنتيمتراً[٢]. ولاوقت لدينا لعمل حفائر عند في قاعدة المسلة، لكننا لا نشك في إقامتها مباشرة على أرضية الرواق، وهو ما يضيف إليها ارتفاعاً إجمالياً يقدر بتسعة وعشرين متراً وثلاثة وثمانين سنتيمتراً[٣] ولا تقل قاعدتها في الجزء السفلي منها عن مترين وخمسة وستين سنتيمتراً[٤] وتتضمن هذه المسلة الضخمة مكعباً تقدر مساحته

= مسلة ميدان سان بيير

هذه المسلة كاملة وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت. يبلغ إرتفاعها ٢٥ متراً و١٣٥ من الألف من المتر، و قاعدتها على شكل مربع غير أن أضلاعه غير متساوية، فالضلع الأول يصل طوله إلى ٣ أمتار و ٠١٥ من الألف من المتر، و الضلع الثاني يصل طوله إلى مترين و٩٠٣من الألف من المتر، و الضلع الثالث مترين و ٧٩١ من الألف من المتر، و الرابع مترين و٦٨ من المائة من المتر. و يبلغ الطول المصغر لجانب المسلة مترين

و٨٤٧ من الألف من المتر، ويصل طول جانب الهر يم إلى متر و٧٨٥ من الألف من المتر. ولقد قدر فونتانا مكعب هذه المسلة بـ١١٢٠٤ شبراً مكعباً وهو ما يعادل ١٢٩ متراً مكعباً و٧٩ من المائة من المتر المكعب (أي ٣٦٤٠ قدماً مكعباً)، ووزنه ٩٦٤٥٣٨ رطلاً رومانياً (أي ما يعادل ٢٥ . ٣٣٩٧٢٣ كيلو جراماً).

مسلة ميدان بورت دي بوبل

لقد تحطمت تلك المسلة إلى قطع ثلاث تم تجميعها الآن حيث يقدر طولها ب ٨٩٦. ٢٣ من المتر شاملاً الهر يم. ولا يشكل القطاع منها مربعاً كاملاً، بل مستطيلاً حيث يصل طول الجزء السفلي من المسلة في كل من جانبيها المتقابلين إلى مترين و٠٤٠ من الألف من المتر، أما الجانبان الآخران فيصل طولهما إلى مترين و١٢١ من الألف من المتر.

مسلة سان ماري ماجور

لقد تم ترميم هذه المسلة التي تحطمت إلى أربع قطع ويصل طولها الكلي إلى ١٤.٧٤ من المتر ويصل سمك قاعدتها من أسفل إلى متر

٤٢١ من الألف من المتر، ومن أعلى إلى ٩١٣ من الألف من المتر.

ولم نتحدث هنا عن المسلات الأخرى الموجودة في روما و التي يصل إرتفاعها إلى مستوى أقل و التي لا ترتقي أصلاً إلى مستوى المناظرات التي نقوم بها تسهيلاً للقارئ.

(١) سبعة أقدام وسبع بوصات وست خطوط .

(٢) ثلاثة وسبعون قدماً وسبع بوصات وتسع خطوط .

(٣) واحد تسعون قدماً وعشر بوصات .

(٤) ثمانية أقدام وبوصة واحدة .

بمائة و ثمانية وثلاثين متراً[١]، ويزن ثمانمائة وأربعة وسبعين ألف كيلو جرام[٢]. ورغم أن الحفائر لم تساعدنا فى الكشف عن نهايته إلا أننا بناء على المناظرة التى تمت ببين مسلات الأقصر و ما يماثلها من هذا النوع من الآثار [٣]،وجدنا أنفسنا نميل إلى للاعتقاد بأنها ترتفع فوق قاعدة ذات ارتفاع منخفض كما هو مبين اللوحات [٤].ويختلف نظام زخرفة هذا النوع من المسلات عما هو متبع بالنسبة لمسلات الأقصر ومسلات الكرنك الصغيرة التى قمنا بوصفها، فهى تتكون من الرموز الهيروغليفية التى تشغل منتصف أوجهه المسلات من أعلى إلى أسفل، وعلى يمين ويسار هذا النسق وحتى منتصف الارتفاع فقط نرى بعض اللوحات التى تصور نفس الإله الذى يتقدم إليه الكهنة ببعض القرابين.وما زالت المسلة الجنوبية تستعرض لنا لمسافات بعيدة أنقاضها الضخمة المتناثرة هنا وهناك، فنرى منها قطعة يتجاوز طولها عشرة أمتار[٥] شاملة الهريم كله، تقدم لنا نموذجاً للزخرفة يتشابه وزخرفة المسلة الشمالية[٦]. ولقد كان بإمكاننا أن نقيم بدقة مدى الإتقان المتناهى الذى كان يتميز به المصريون عند تنفيذ هذه الآثار، فنقوشهم تبرز من تجاويفها، وعند التوقف كثيراً عند هذه النقطة، نرى أنهم لم يدخروا وسعاً للحفاظ على هذه الآثار القيمة. وحقيقة الأمر أن النقوش الغائرة تكاد تعلن عن نفسها بصعوبة، أما النقوش البارزة فهى أكثر الآثار تعرضاً لعوامل التعرية والتلف، إضافة إلى أنها تفسد شكل المسلة. ومن ثم، فإن المصريين تحاشوا هذين الضدين بأن أضافوا إلى الأشكال بروزاً خفيفاً، وتم صقل كل النقوش بعناية شديدة، أما تلك البعيدة عن العين التى تتركز فى قمة المسلة فكانت تحظى باهتمام وصبر شديدين كما لو كانت ترى عن قرب.

---

(١) أربعة آلاف وواحد وعشرون قدماً مكعباً .

(٢) سبعمائة وسبعة وأربعون ألفاً وتسعمائة وسبعة وستين رطلاً ويصل وزن القدم المكعب من الجرانيت إلى مائة وستة وثمانين رطلاً .

(٣) راجع النقوش البارزة على وجه إحدى مسلات الأقصر ، اللوحة رقم١١ الشكل ١ ، المجلد الثالث.

(٤) راجع اللوحة رقم ٣٠ ، الشكل رقم ٥ ، المجلد الثالث .

(٥) ثلاثون قدماً.

(٦) راجع اللوحة رقم ١٨ و اللوحة رقم ٣٠ ، الشكل رقم ٥ .

و ما زالت توجد أنقاض[١] عديدة عند موضع المسلة الجنوبية، بيد أن السكان استغلوا معظمها فى صنع أحجار الطواحين .

إن من يعتنقون بشكل ما هذا الرأى الفريد القائل بأن المصريين شيدوا هذه المسلات فى الأصل لاستخدامها كمزاول شمسية، سيعدلون عن رأيهم هذا تماماً إذا ما أخذوا بعين الاعتبار آراء من يناهضهم فى هذا الأمر و الحقيقة أن تلك المزاول الشمسية محاطة دائماً بالمبانى كما نرها هكذا، ولا توجد أرض على الإطلاق قادرة على استقبال ظلالها . و بالتالى لايمكن أن ننظر إلى المسلات على أنها آثار فلكية إلا من خلال وجهة النظر تلك، وهى التى نرى فيها أحياناً صورة للبروج، ومن المحتمل أيضاً أن قدماء المصريين كانوا قد أوردوا ذكرها فى متن علومهم الفلكية من خلال لغتهم الهيروغليفية . وأياً كان مقصدهم، فهذه الآثار البسيطة التنفيذ، القيمة الشأن يجب اعتبارها كنتاج أنيق ومتقن للعمارة المصرية . ولقد كان بوسويه من بين الذين أثنوا عليها وامتدحوها كثيراً حينما قال[٢] إن الدولة الرومانية عندما يئست من التشبه بالمصريين، اعتقدت أنه من واجبها القيام بأى شىء يعزز من قوتها ومجدها فانتزعت من مصر المسلات الخاصة بملوكها . فكم من جهود ومثابرة يتطلبها تشييد وبناء مثل هذه الآثار وسط معبد الكرنك ! أفلا يكفى البحث وسط صخور مدينة أسوان عن كتل حجرية ذات أبعاد شاسعة، بل ينبغى أيضاً مع الحذر الشديد انتزاع هذه الأحجار من الكتلة الصخرية دون تحطيمها، ثم تلطيفها بصقل سطوحها وتجميلها بمختلف النقوش . وهكذا ندرك بصعوبة حجم الجهود المبذولة و الفنون المحكمة التى تنتهجها أوروبا لتبنى وتنفيذ مثل هذه الأعمال المدهشة . فمن ذا الذى يجرؤ أيضاً على تحديد الزمن المطلوب لتنفيذ أثر كهذا على النحو المرغوب فيه؟

و ذكر لنا العديد من المؤرخين ومنهم بلينى [٣]، أن شكل المسلات إنما هو محاكاة لأشعة الشمس، وأن كلمة " أوبيليسك " فى اللغة المصرية القديمة لا تعنى

---

(١) راجع اللوحة رقم ١٨ بالمجلد الثالث .

(٢) راجع المقال الخاص بالتاريخ العام ، صـ١٨٦ بالمجلد الثانى ، طبعة ديدوت

(٣) راجع بلينى ، كتاب " التاريخ الوطنى " ، المجلد الأول ، الفصل الثامن .

إلا أشعة الشمس، ولو كان زويجا[١] لا يشاركهم هذا الرأى ولايجد فى اللغة القبطية ولا العربية ما يبرر اختيار بللينى لهذا الأصل اللغوى. وأياً كان الأمر، فليس ثمة شك فى تخصيص أحد هذه الآثار للشمس، وتؤكد هذا المعنى طبيعة الزخارف التى تزدان بها مسلات الكرنك العملاقة و يعد هذا الإله بالتأكيد الذى تتجه إليه كل القرابين رمزاً للشمس، وتعظم هذه الرموز و الكتابات الهيروغليفية هذا النجم المتألق الذى يعتبر أحد أعظم اثنى عشر إلاهاً كانت مصر تعبدهم[٢]. وبات من المؤكد أيضاً تشييد بعض هذه المسلات لتمجيد ملوك مصر العظام، وللحفاظ على ذكرى الشعوب التى قهروها، وتجسيداً للرخاء الذى كانوا ينعمون به، ودعما للشعائر التى كانوا يفرضونها على البلاد الخاضعة لسلطانهم[٣]. وكانت هذه المسلات فى الغالب بمثابة قرابين يتقرب بها شعب مصر إلى الآلهة حيث كانت تشهد على حب الرعية لحكامها وتأكيداً لمدى إرتباطهم وتعلقهم بدينهم.

و ما من زائر تفقد أطلال طيبة إلا و تأثر جداً بجمال مسلة الكرنك العملاقة، فارتفاعها الشاهق بالنسبة لكونها منحوتة من كتلة حجرية واحدة ودقة تفاصيلها و براعة تنفيذ نقوشها، والصقل الجميل لوجوهها، كل ذلك يبعث على الدهشة.

ويتميز الباب الذى ننفذ منه للخروج من الرواق الزاخر بالأعمدة التى تتقدم حرم المعبد حيث تكمن الآثار القيمة التى كانت ينبوعاً ننهل منه للدراسة والبحث، ببساطته الشديدة، فجدرانه كلها ملساء وتخلو من أى زخرفة، ويزدان كورنيشه الوحيد بنقش بارز على شكل قرص ذى جناحين منقوش نقشاً بارزاً على خلفية من الحذوذ ويبلغ ارتفاع الباب أربعة عشر متراً[٤] ويشرف على أسطح الرواق. ويبرر الاختلاف فى مستوى الارتفاع بين أرضية الرواق وأرضية الوحدات التالية

---

(١) راجع كتاب زويجا وعنوانه «أصل وإستخدام المسلات» ، صـ١٢٠

(٢) راجع هيرودوت:: «التاريخ» ، الجزء الثانى .

(٣) راجع هؤلاء الكتاب ومنهم ديودور الصقلى واسترابون وتاسيت و بلينى و أميان مارسلان .

(٤) خمس و أربعون قدماً .

وجود درجات السلم التى نلاحظها فى الشكل العام للبناء(١). وعند الخروج من الرواق نجتاز بداية نوعا من الدهاليز يبلغ طوله ستة أمتار(٢)، وعرضه اثنى عشر متراً(٣)، يخترقه بابان فى الشمال والجنوب، ويفضى إلى مجموعة من البنية التى تعكس الآن خللاً عظيماً فى النظام العام. وللعلم فقد حدثت بعض الانهيارات الأرضية التى أثرت على البناء العام فى مسطح أرضى يبلغ طوله خمسة وثلاثين متراً(٤)، وعرضه ثمانية وثلاثين مترا ونصف المتر(٥). وتعطينا اللوحات (٦) فكرة عن الدمار الذى حل بهذه المنطقة فى معبد الكرنك، ويصعب على المرء تصور هذا الدمار كلية ما لم يره بعين رأسه. فلا نجد فى كل مكان إلا أنقاضاً حجرية وعناصر معمارية محطمة على الأرض مما يصعب علينا إختراق هذا النظام المضطرب إلا مع التحفظ و الصبر الشديدين.

ويبلغ سمك الجدار الأول ثلاثة أمتار وأربعين سنتيمتراً(٧)، وهو فى الغالب ما تبقى أحد الصروح، ويشمل باباً شيد من الجرانيت ويؤدى إلى فناء صغير يبلغ طوله ستة أمتار(٨)، وعرضه خمسة عشر متراً(٩). وهناك بابان آخران شقا فى شمالى الجدار وجنوبية يفضيان إلى قاعتين لهما أبعاد متساوية يبلغ عرضهما سبعة أمتار(١٠) وطولهما عشرة أمتار(١١)، وما زال الباب الشمالى يقدم لنا بقايا الأعمدة التى كان يزدان بها، ونرى من تلك الأعمدة عموداً تحطم

---

(١) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ٢ اللوحة رقم ٢٤ بالمجلد الثالث .
(٢) ثمانى عشرة قدماً تقريباً .
(٣) سبع وثلاثون قدماً وست بوصات .
(٤) مائة وثمانية أقدام .
(٥) مائة وتسع عشرة قدما وبوصتان
(٦) راجع اللوحتين رقم ١٨، ٤٣ بالمجاد الثالث
(٧) عشر أقدام وست بوصات .
(٨) ثمانية عشر قدماً .
(٩) ست وأربعون قدماً و بوصتان .
(١٠) إحدى وعشرون قدماً .
(١٩) خمس قامات .

منه قرابة المترين وستين سنتيمترا[١]. ويوحى لنا الوضع غير المنتظم لهذه الأعمدة بأنها وضعت هناك لاحقاً لتقليل أحمال أحجار السقف، ولا نجد مثيلاً لتلك الأعمدة فى القاعة الجنوبية، وعموماً فللقاعتين أربعة منافذ نعبر منها إلى الخارج.

وتقودنا ثلاثة أبواب شقت فى نهاية الفناء الصغير إلى حجرات لافتة للنظر إما لكثرة العناصر البنائية التى تتكون منها، أو لتعدد و براعة ما تحتويه من نقوش . وكل شىء يشير هنا إلى مكان يتسم بالغموض و المهابة ولا يحظى بشرف الدخول إليه إلا الكهنة ووزراء الملك فقط. أما اللوحتان وهما عنصر معمارى على شكل مسلات غير مكتملة شيدت بالجرانيت الوردى فكانتا تستخدمان لزخرفة مداخل المعبد، وقاعدتهما السفلية على شكل مربع يتجاوز طول ضلعه المتر[٢] ويصل طول ضلعه فى الجزء العلوى من القاعدة إلى اثنين وتسعين سنتيمترا[٤]فقط، أما إجمالى ارتفاعه فيقدر بخمسة أمتار وأربعة وسبعين سنتيمتراً[٥]. ولقد تم صقل جميع أوجه المسلتين تماماً، وينم شكلهما عن الدور الذى تؤديه كل منهما وهو حمل بعض التماثيل. وتتميز النقوش التى تزينهما بتنفيذ متقن وممدود ورقة فى الخطوط، وتزدان أوجههما الشرقية والغربية بثلاثة نقوش بارزة تبدو كأنها انعكاس لمشاهد معتادة أكثر من كونها تجسيداً لطقوس دينية، وتتكون فى الواقع من صورتين متداخلتين حيث نلاحظ وجود النساء فى اثنين من النقوش الثلاثة البارزة. ويشير النسر الذى يحلق فوق رؤوس الأشخاص، والرموز التى يحملونها التى دائماً ما نجدها فى أيادى الأبطال مثل علامة الحياة والصولجان على شكل ساق اللوتس، إلا أن المشاهد

---

(١) ثمانية اقدام .

(٢) هذه التسمية مشتقة من كلمة يونانية أطلقها اليونانيون على الكتل الحجرية التى لها قواعد مربعة لها نفس السمك تقريبا ولها طول واحد. ولقد طبقت من خلال وجهة النظر تلك على الآثار التى هى محل دراستنا.

(٣)ثلاثة أقدام وبوصتين.

(٤) ثلاثة أقدام.

(٥) سبعة عشر قدما وسبع بوصات.

المصــورة تدور حــول أناس من عليــة القــوم، وتربط هـذه المشــاهـد بالـزواج و الصداقة. وتعرض لنا الأوجه الشمالية و الجنوبية لهذه المسلات التذكارية ثلاث سيقان لزهرة اللوتس منقوشة بشكل بارز، وتعد الساق الوسطى أعرض قليلاً من الساقين الآخرين و يعلوها قول مأثور مكتوب باللغة الهيروغليفية. ولقد عبر عن برعم زهرة اللوتس بشكل جيد. وتبين لنا هذه النقوش أيضاً ما تبقى من ألوان كانت تتحلى بها.

ومن خلال الباب المزدان بهاتين المسلتين نعبر إلى الحجرات المبنية من الجرانيت، تتألف من دهليز صغير وقاعدتين متجاورتين عرضهما واحد، إلا أن القاعة الأولى يقدر طولها بستة أمتار(١)، أما القاعة الثانية فطولها يفوق كثيراً ثمانية الأمتار(٢). وفضلاً عما يجود به المصريون فى البناء من مواد متعددة، إلا أنهم يكثرون أيضاً من النقوش الملونة بمختلف الألوان. وتستعرض لنا كل الحوائط الداخلية نماذج للوحات نفذت بشكل متقن.

وما من مكان آخر بوسعنا أن نرى فيه على نحو شائع صورة منقوشة لحربوقراط، إله الخير، رمز التناسل - الذى يشار إليه بعلامة الذكورة - و كانت هناك جهود حديثة لتنظيم صورته. ونرى هناك أيضاً موضوعات محببة ومشاهد مألوفة(٣) تجسد شخصية ما أو ملك يجلس بجانب زوجته التى تبدو كأنها تعانقه بحنان شديد. وتتماثل هذه اللوحات مع تلك التى التقطناها من المقابر التى تبرز سمات الحياة المتحضرة عند قدماء المصريين. فى اللوحة الأولى، وما زالت كل الأشكال النحتية تتميز بألوانها الحية و البراقة، ولا سيما اللون الأخضر الذى يبرز هذه الأشكال تماماً على الأحجار الجرانيتية الحمراء. كذلك فإن السقوف المشكلة من كتل جراتينية ضخمة تزخر بعدد وافر من النجوم المبعثرة هنا و هناك باللون الأصفر على خلفية زرقاء، أما لون وسط النجم نفسه فكان الأحمر. وتستعرض لنا اللوحة الثانية أيضاً بعض الصور المختلفة ألوانها

---

(١) ثمانية عشر قدما وست بوصات .

(٢) خمسة وعشرين قدما وثلاث بوصات .

(٣) هذه اللوحات لم ترسم قط بل نفذت على الجدران مباشرة .

وإن كانت أقل فى عددها من اللوحة الأولى لأن السطح الخارجى للجرانيت نزعت بعض أجزائه، أما الأجزاء العارية من الجسد فكانت باللون الأحمر القاتم وزخرفة الملابس باللون الأخضر أو الأزرق، و السقف يزدان بالعديد من النجوم الحمراء.ونلاحظ فى اللوحتين السابقتين نقوشاً لم تكتمل، إنها مجرد خطوط مرسومة، ونرى كما هو الحال بالنسبة لكوم أمبو[١] مربعات مرسومة باللون الأحمر استخدمت لتحديد الأبعاد. وهكذا يبدو أن صبر وعبقرية المصريين تغلبا على أية عقبات كانت تواجههم عند تنفيذ هذه النقوش، و بالرغم من ذلك ما زلنا نجد آثارا غير مكتملة فطالما كان النقش على الجرانيت يتطلب وقتاً طويلا وتكلفة باهظة.

وتزدان كرانيش أبواب القاعتين بأقراص ذات أجنحة كما هو الحال بالنسبة للأماكن الأخرى، إلا أن هناك اختلافا بسيطا هنا يكمن فى استخدام الأقراص المعدنية. ما زلنا نتطلع إلى الحيز الذى كانت تشغله القاعتان و الثقوب التى كانت تستخدم كأربطة لتثبيت هذه الكرانيش عند حشوها بالملاط، وقد سبق لنا أن شاهدنا عمل كهذا فى الأقصر[٢]، كذلك فإن المعبد الجنوبى الكبير بالكرنك ساق لنا نموذجا آخر خليقاً بسابقه[٣]. نحن ندرك مدى براعة المصريين فى طلاء المعادن بالذهب[٤]، ومن الأرجح طلاء الأقراص ذات الأجنحة التى كانت تتحلى بها الكرانيش من البرونز المطلى بالذهب، إن لم تكن من الذهب الخالص. و تبرز لنا الحجارات المبنية بالجرانيت ملاحظة مهمة تتلخص فى أننا ما زلنا نرى فى تجويف الأعتاب، حيث كانت تثبت محاور الأبواب، لوناً أخضر ناتجاً عن صدأ النحاس. وهكذا لا يمكن أن نشك فى تثبيت الأبواب التى كانت توصد الحجرات الجرانيتية على محاور نحاسية. إن المهارة التى كان يتميز بها

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٤ ، الشكل ٣ بالمجلد الأول .

(٢) راجع وصف الأقصر، القسم السابع .

(٣) انظر فيما يلى

(٤) ما زلنا نرى عند أثناء الحفائر وفى متاحف أوروبا عددا كبيرا من التماثيل المصرية من البرنز المطلى بالذهب .

المصريون عند تشييد مبانيهم، والمناجم الفنية بالنحاس التى كانوا يستغلونها قديماً كل ذلك دفعنا إلى افتراض أن الأبواب كانت كلها من البرونز.

ويغطى الدهليز الصغير و جزء من القسم الأول من الحجرات الجرانيتية من الداخل بغطاء تتكون من الأحجار الرملية الخشنة، حيث تغطى قطع أخرى مماثلة السقف لكنها لا توضع على الجرانيت مباشرة، بل تترك فراغا يقدر ارتفاعه بخمسة وعشرين سنتيمترا ومن بين التداعيات المختلفة التى أصاب بها الزمان هذه البقعة من معبد الكرنك، ما يسترعى انتباهنا أن بعضا من كتل الجرانيت التى بنى بها السقف تحطم و أوشك على الدمار، فى حين أن الأحجار الرملية التى كانت تغلفها ظلت كما هى سليمة تماماً. وهكذا فإن الجرانيت، ذلك الحجر الذى يتميز بصلابة شديدة الذى يبدو أنه مفيد جدا فى المبانى التى لا نريد لها تصدعا أو تلفاً،إلا أنه أحيانا يبدو أقل مقاومة من الأحجار اللينة ويبدو بلا شك أن الحالة الملحية للهواء و الرطوبة مبررا كافياً لمثل تلك التداعيات التى نرى بعض النماذج القليلة منها فى أماكن أخرى.

ومن بين قطع الجرانيت المستخدمة فى بناء السقف، نرى بعضا منها يزدان بنقوش، ويتحلى بعضها بكتابات هيروغليفية تبدو كأنها جزء من مسلة قديمة. ويعد هذا دليلاً آخر يضاف إلى ما سبق وذكرناه من أدلة تثبت أن معبد الكرنك العتيق بنيت بعض أجزاءه من أنقاض آثار أقدم منه.

ولقد سمعنا فى الحجرات المبنية بالجرانيت عن ظاهرة شهيرة جداً عند الأقدمين، ألا وهى ظاهرة الأصوات الصادرة عن الأحجار عند بزوغ الفجر. وقد حدث لنا عدة مرات عندما كنا عاكفين على قياس أبعاد الآثار ورسم النقوش البارزة التى تزدان بها الأوجه الداخلية للجدران، أن سمعنا فى نفس الوقت بعد شروق الشمس صوت طرقعة خفيفة تكررت مرات عديدة(١)، ولقد بدا لنا أن الصوت منبعث من الأحجار الضخمة التى تغطى الحجرات الجرانيتية وأنها أوشكت على التصدع ولاشك أن تلك الظاهرة صادرة عن تغير مفاجئ فى درجة

---

(١) تم رصد هذه الظاهرة بواسطة كوستازوردونتى وكوتيل ولوبير ودليل وجولوا .

الحرارة عند شروق الشمس فكم من حرارة شديدة يتعرض لها فى الواقع أهل مصر أثناء النهار، أما الليل فنسماته عليلة ومنعشة! فتلك الحرارة التى تحس بوطأتها فجأة الأوجه الخارجية للأحجار ويتأثر بها الفور تنتشر على باقى أجزاء المبنى، وقد لاتكون الفرقعة التى سمعناها التى أشبه بصوت وتر مهتز إلا نتاجاً لاستعادة التوازن، ولا ينبغى أن نغفل أن ذلك الصوت الذى سمعناه إنما ينبعث من أعماق أثر يتهدم حيث تتساقط أحجاره وتنقلب رأسا على عقب، إنها حالة تتناسب ولا شك وحجم الصوت الصادر عنها وتعد تلك المبانى التى قمنا بدراستها واختبارها من أهم المبانى الجرانيتية التى شاهدناها فى صعيد مصر. وفى الدلتا أى على بعد ستمائة ألف متر[١] من محاجر مدينة أسوان حيث نجد آثاراً بنيت كلها من الجرانيت[٢].

ولقد تفقدنا القاعات الجرانيتية من الخارج مرورا ببابين جانبيين يفضيان بداية إلى حجرتين مربعتين، ثم إلى ممر يعبر كل هذه الحجرات. ولهذا الممر أو الرواق جدران مزدانة نقوش،ونرى هناك أيضاً بابين من الجرانيت الأسود الجميل يؤديان إلى غرف صغيرة تحرص الرسوم التخطيطية الخاصة بها على توضيح توزيعاتها المعمارية أكثر من الأعمال الوصفية التى قدمت فى هذا الشأن[٣].وتزدان إحدى هذه الحجرات داخليا و خارجيا بكتابات ورموز هيروغليفية أكثر من أى مكان آخر. وهناك على الجدار نفسه و على سطح الأنقاض المتراكمة نلاحظ وجود علامات تبدو وكأنها أرقاماً وزعت فى شكل فردى أو زوجى فى حدود رقمين أو أربعة وسط مربعات أو مستطيلات مرسومة بدقة[٤]. وجميع النقوش التى يزدان بها هذا الجانب داخل المبنى الجرانيتى ملونة،و اللوحة رقم ٣٤ تعطينا فكرة دقيقة عن ذلك[٥] حيث نلاحظ وجود

---

(١) مائتين وثلاثين فرسخاً وألفى قامة . ولقد أخذت هذه المسافة تبعاً لمجرى النيل .

(٢) إنه معبد إيزيس فى مدينة بهبيط ، راجع الوصف الخاص به فى "رحلة إلى الدلتا" لجولوا ودوبوا إيميه .

(٣) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل الأول بالمجلد الثالث .

(٤) راجع اللوحة رقم ٣٨، الأشكال رقم ٢٨ , ٣٠ , ٣١ بالمجلد الثالث .

(٥) راجع اللوحات ، المجلد الثالث.

مجموعة من الصور بطلها الرئيسى بلا شك هو أحد الأمراء [١] الذى يمر بمراحل التعليم المختلفة حيث يحرص اثنان من الكهنة بداية على تنقية روحه ويسكبان على رأسه مياه النيل الطاهرة. وفى الصورة الثانية، توضع يديه بشكل متعامد على صدره كما يحدث الآن فى بعض الاحتفالات الدينية المسيحية، ويوضع على رأسه غطاء كهيونى على شكل تاج. وفى الصورة الثالثة، بعد أن يتم تعليم وتدريبه، يمر بين اثنين من الكهنة ويتقدم صوب قدس الأقداس الذى يضم بين جنباته صور الآلهة، وهو ما يعنى على الأرجح أنه بعد العديد من التجارب يصبح جديراً بمعرفة الذات الإلهية والأسرار الدينية المقدسة. وترتبط كل هذه المشاهد و الصور بالرموز الهيروغليفية التى ربما تعمل على تفسير تلك المشاهد. ونرى فى الجزء السفلى من الصور بعض القوارب المقدسة تعلو بعض المقاصر أو يحملها بعض الكهنة وهى تضم بعض الصناديق المقدسة تبرز منها صور الآلهة محاطة بكل المظاهر المهيبة للاحتفالات الدينية.

ويبدو أن الموضوعات المسجلة على الأجزاء الأخرى من الممر وبخاصة الجزء الشمالى منه، ترتبط بكنوز الملوك المصريين وتجسد لنا تلك الموضوعات الكثير من الأوانى [٢] والقلائد المصنوعة من الحبات و المباخر وأشياء أخرى عديدة تنم عن روعة وفخامة الفنون المصرية. وقد يكفينا فى هذا المقام التعرف على وظائف واستخدامات كل من هذه الأشياء التى تجسدها اللوحات الموجودة

---

(١) يخبرنا بلوتارخ أن الملوك المصريين يتم اختيارهم من بين الكهنة أو القادة العسكريين الذين بمجرد تقاعدهم عن العمل العسكرى، كان يتم إعدادهم لتلقى علوم الدين. ونذكر هنا فقرة مما قاله الكاتب فى هذا الصدد : «هناك عقيدة دينية تبعث فى نفوس الكهنة وقتئذ بالمزيد من علامات الرعب والفزع، فقد كانوا يصفون الأسرار الدينية ولا يكشفون عنها إلا بتحفظ شديد ، وكانت تنطوى تلك العقيدة على أن أوزوريس هو السيد وملك الموتى، وإن لم يكن فى حقيقته سوى هاديس ويلوتون اليونانيين . ولاشك أن تلك النقطة فى علوم الدين الذى لا نعرفه تماماً يمكن أن تسبب إرتباكاً وتخبطاً بالنسبة للنفوس الضعيفة . ولنا أن نتصور أن أوزوريس لا يسكن فى الحقيقة إلا تحت الأرض مرافقاً للأجساد الأخرى التى فاضت روحها» بلوتارخ - إيزيس أوزوريس ، ج٢).

(٢) راجع اللوحة رقم ٣٥ بالمجلد الثالث .

بكتاب اللوحات. ويمكن أن نلاحظ بصفة عامة أن الأوانى بصفاء شكلها و رقة أبعادها تسمو على كل ما تركه لنا القدماء من قيم ونفاسة هذا النوع. ولاتعد الأوانى الإيطالية المعروفة باسم "الإترورية" بالشىء القيم أو الثمين قياساً على النوع السابق، وقد تكون العلاقة بينها وبين ما أنتجه المصريون من هذا النوع وليدة الصدفة. وتستعرض لنا اللوحة رقم ٣٥ بعض الأثاث والأوانى والبيارق و الصناديق و القلائد ومختلف الأشياء المتعلقة بالطقوس الدينية موزعة على أربعة صفوف أفقية وتمتزج بها الحروف والرموز الهيروغليفية.ولن نقدم على إضافة المزيد من تفاصيلها وأوصافها، لكننا سنشير فقط إلى الصف الأول الذى يتضمن ثلاثة أوانى تسترعى انتباهنا لرقة شكلها وملمسها يعلوها بعض سيقان و براعم زهرة اللوتس، ويطل من وسط إحدى هذه الأوانى قرد، ويستقر على إناء أخر رجل فى وضع الوقوف.وهناك العديد من الزهريات موزعة على صفوف ثلاثة يعلو بعضها بعضاً وتستقر جميعها على بعض الموائد نرى فى أطرافها اثنتين من هذه الأوانى أقل حجما مقيدتين ببعض الأربطة. وفى مقدمة الصفوف الثلاثة الأخرى نرى مسلتين هرماهما غير مكتملين، إنها بلا شك حالة لا تتماثل مع ما نراه من مسلات ما زالت باقية فى الكرنك وفى أماكن أخرى بمصر(١). ويعرض لنا الصف الثانى بصفة خاصة بعض النماذج من القلائد التى تزدان إحداها فقط بزخارف جيدة، ونوعاً من الصناديق التى يمكن حملها على الأكتاف بواسطة عصوين بطول الصندوق، ويتشابه هذا النوع من الصناديق مع النوع الذى يتجسد فى المشهد الجنائزى بالكاب (٢). والتابوت الذى نراه من خلال النقوش البارزة الموجودة فى معبد فيلة (٣) التى تمثل قبر أوزوريس ونرى أيضاً صناديق أخرى تجسدها اللوحة ذاتها قد تكون نموذجاً لما كان يحمله الناس وقتئذ فى المواكب العامة، حسبما يرى أبوليه، كان ينحصر دورها فى حفظ وإخفاء الأشياء السرية المتعلقة بالدين. ويحتوى الصف الثالث على أوانى تفوق

---

(١) راجع الرسوم الخاصة بمسلات عين شمس والإسكندرية بالمجلد الخامس .

(٢) راجع اللوحة رقم ٧٠ ، الشكل رقم ٥ بالمجلد الأول .

(٣) راجع اللوحة رقم ١٩ ، الشكل رقم ٢ بالمجلد الأول .

الأنواع الأخرى منها بما تتحلى به من عناصر زخرفية ثرية، وتبرز لنا فى وسط إحدى الأوانى دائرة يتجمع حول محيطها رجال يركبون عربات تجرها بعض الخيول يتوج هامتها جنس من الحيوانات ذوات الأربع يصعب تحديده، ونرى أيضاً فهدين واثبين على بعض سوق اللوتس يستلقى حولهم بعض الرجال على شكل مقبض أو دائرة. وهناك زهرية أخر ليس أقل من سابقه أهمية يحلق فوقه صقر،له جناحان مبسوطان و يتوج رأسه قرص. وقلما نشك فى أن مثل تلك الأشياء نفذت من معادن نفيسة أو من الأحجار الكريمة لزخرفة وتزيين قصور الحكام. وسوف نلاحظ أيضاً فى اللوحة رقم ٣٥ وفى الصف الثالث تحديداً نوعاً من المثلثات[١] كانت تستخدم لقياس مستوى المبانى، يخترق وسطه ثقب يستقبل الثقل المعلق فى الخيط ومختلف الصفوف التى أشرنا إليها فى اللوحة رقم ٣٥ تفصل بينها صفوف من الأرقام التى سبق ووجهنا إليها نظر القارئ. وقد تكون هذه الأرقام فردية أو ثنائية أو ثلاثية أو رباعية وأحياناً تأتى متتابعة على شكل رقمين فى نصف دائرة يشكلان ما يشبه الحدوة. تلك كانت النقوش الجديرةبالاهتمام التى نفذت على الأوجه الخارجية لجدران الممرات التى يخترقها بابان من الجرانيت الأسود يقعان شمالى الممر وجنوبه ويفضيان إلى حجيرات تتحلى أيضاً بالعديد من الزخارف.

والحجرات الجرانيتية يسهل الوصول إليها فى الشمال والجنوب عبر عشرين باباً معظمها مدمر الآن. وأمام قوائم أحد هذه الأبواب ناحية الشمال، نلاحظ وجود كتلة حجرية ضخمة من الحجر الجيرى اللامع لا هيئة له الآن، وإن كان يحتفظ ببعض آثار زخرفته المصرية من الطرازين الإيونى والكورنثى، وهى نصف مستديرة،وهو ما يفترض أنه بقايا إفريز الباب.

---

(١) حرى بنا أن نلاحظ أن هذه الأله تحمل نفس شكل المثلثات مزدوجة الساق حيث ينطبق أحد الساقين على الآخر، وتنضم هذه الألة إلى مجموعة الآلات المستخدمة فى العمليات الحسابية، ويتشابه شكل الثقب الذى تنفذ منه أحد ساقى المثلث تماماً مع ذلك الثقب الموجود فى الألة التى أشرنا إليها فى اللوحة رقم ٣٥ بالمجلد الثالث .

وعلى بعد سبعة عشر متراً[١] من الحجرات الجرانيتية فى الشمال والجنوب، نلاحظ وجود أساسات جدارين سمكها متر واحد[٢] وتصل المسافة بينهما إلى أقل كثيراً من ثلاثة أمتار[٣]. وتبدأ هذه الجدران من أطراف الوجه الخارجى للقاعة المبنية على أعمدة فى اتجاه الشرق و التى تمتد إلى مسافة تسعين متراً[٤]. ولقد تهدمت هذه الجدران تماماً، وقد يكون من الصعب علينا بل ومن المستحيل اقتفاء آثارها مالم يظهر لنا من مكان إلى آخر بقية من أساساتها، ولكنا بقينا فى جهالة تامة بكل ما يتعلق باستخدامات ممراتها الطويلة الضيقة والعرض منها مالم يتسن لنا الآن أيضاً أن نرى فى نهاية الممر الشمالى ناحية الشرق قليلاً حجرتين مربعتين تقريباً[٥] تستخدمان على ما يبدو للإقامة الخاصة، وهناك الكثير منها بلاشك ينتشر بطول الممرات، ولعلها كانت مقراً للكهنة الذين كانوا لا يفارقون الملك، أو مقراً أيضاً للجنود الذين كانوا يسهرون على الحماية المقدسة لشخص الملك. و اليوم أيضاً فى القاهرة لا تعتبر هذه الحجيرات المنتشرة فى قصور البكوات والمستخدمة كمقر للمماليك أكثر اتساعاً من تلك التى نتحدث عنها. أما جدار السور العام الذى يحيط بالمعبد والذى ينتشر بطول الممرات فلم يعد له أى وجود، وأصبح من السهل الآن الوصول من كل الإتجاهات إلى هذه المقرات التى كانت تحيط بها قديماً بعض الأسوار مزدوجة أو ثلاثية الجدار.

وعند مغادرة تلك الحجرات الجرانيتية والاتجاه صوب الشرق لمسافة خمسين متراً تقريباً[٦]، نصل إلى سلسلة من المبانى و المنشآت الجديرة بالاهتمام، و نرى منها فى البداية ثلاثة جدران تنتشر شمالاً وجنوباً وتشكل نوعاً

---

(١) اثنان وخمسون قدماً أربع بوصات .

(٢) ثلاثة أقدام

(٣) عشرة أقدام

(٤) ست وأربعون قامة وقدماً واحدة .

(٥) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ١ (عند النقطتين h.I) بالمجلد الثالث .

(٦) ست وعشرون قامة .

من الحجرات المكشوفة يسبقها بعض التماثيل المصرية المرتدية تيجان [١] والتى تتشابه وتماثيل الدعامات. ونرى فى المسافة الفاصلة بين هذه التماثيل بقايا جدار من سور أوشك على التهدم تماماً تاركاً بلا دعامة أحجار سقف الرواق الذى سنتجاوزه الآن.

وتبرز هذه الأحجار السقفية لمسافة تفوق المترين وتترك لنا أثراً بديعاً[٢]. ويبرز من منتصف هذا الجدار باب واسع تاركاً خلفه رواقاً طويلاً يبلغ عرضه أربعة و أربعين متراً[٣]، وطوله ستة عشر متراً ونصف المتر[٤]. ولهذا المبنى المستطيل الشكل سقف يدعمه صفان من الأعمدة، وتحيط به ممرات جانبية تتشكل من أعمدة مربعة أقل ارتفاعاً من الأعمدة،كذلك فإن السقوف التى تدعمها هذه الأعمدة الأربعة تقل فى ارتفاعاتها عن ارتفاعات سقوف الرواق التى يدعمها هى الأخرى جدار صغير تبرز أوجهه الخارجية للخارج قليلاً وينتهى بكورنيش[٥] بنى فوق العتب مباشرة الذى تحمله الأعمدة. ولقد بنيت فى المسافة الفاصلة بين الأعمدة طرزاً من النوافذ المستطيلة عرضها أكبرمن ارتفاعها مما يصعب معه دخول المزيد من الضوء. وتبرز أحجار السقف الخاصة بالممرات الجانبية فى الداخل وفى المنطقة المحيطة بالرواق تماماً، ولقد تم تهذيب هذه الأحجار بواسطة فى الجزء العلوى منها، وهو ما يضفى على النوافذ شكل فتحات التهوية. إنه النموذج الوحيد لمثل هذا الطراز البنائى بين ما شاهدناه من طرز بنائية مصرية. ولقد تهدمت جدران السور تماماً، ولاسيما الجدران الغربية والشمالية والشرقية، وتبقى أحجار السقف التى لم يعد يثبتها إلا اندماجها فى الحيز الموجود تحت السقف مباشرة كما لو كانت معلقة فى الهواء حول الرواق كله[٦]. أما الأعمدة فهى ملساء تماماً و بدون زخارف

(١) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ١ (عند النقطة g) بالمجلد الثالث .

(٢) راجع اللوحة رقم ١٧ ، الرسم الرقم ١٨ ، واللوحة رقم ٤٢، الرقم١٩ بالمجلد الثالث

(٣) مائة وستة وثلاثين قدماً .

(٤) خمسون قدماً وثمانى بوصات

(٥) راجع اللوحة ٢٤، الشكل رقم ٢، واللوحة رقم ٢٨، الشكل رقم ٢ بالمجلد الثالث .

(٦) راجع اللوحات التى ذكرناها ممن قبل .

ومخروطية الشكل، وتتميز بغرابة تاجها وهو على شكل زهرتى لوتس متفتحتين ومتقابلتين. ولا شك أن ذلك المشهد الذى ينم عن محاكاة الطبيعة إنما يؤثر فينا كثيراً حيث يشبه التاج أزهار اللوتس التى نراها فى الأجزاء المحيطة بالمقاصير المقدسة التى تحتفظ بصورة الآلهة(١).هذا التاج الذى يضفى شكله أى متعة للوهلة الأولى، قد تتلاشى غرابته عندما نقف على الباعث من وجودة فى الطبيعة التى يعتبرها المصريون الملهمة الأولى لهم. أما الطبلية التى تعتلى التاج فهى مرتفعة جداً وتحمل عتباً غنياً بالزخارف الهيروغليفية المنقوشة والملونة بألوان وضاءة كما لو كانت حديثة جداً(٢).

ويبدو أن شكل ووضع الرواق يعلننا عن مكان خاص بالإجتماعات يضم كل الأشخاص المقيمين بالمعبد، ولعله كان أيضاً قاعة لعرض الآثار الفنية والأثاث القيم الذى ترك لنا المصريون القدماء نماذج منه فى مقابر الملوك وفى النقوش التى يزدان بها المعبد الذى نعكف على وصفه (٣).

ونمر عبر الرواق إلى مكان يبلغ طوله ستة عشر متراً(٤) وعرضه ثمانية وعشرين مترا(٥) زاخرا بالأنقاض وإن بدا للوهلة الأولى غير محدد المعالم. وفى الجنوب، هناك صفان من أربعة أعمدة نحتت من بعض القطع الحجرية حاملة الأعتاب التى تستقر عليها السقوف، وهى متعددة الزوايا نحتت على شكل أضلاع دقيقة يصل عددها إلى ستة عشر وهى غير مزودة بتيجان، ويعد هذا بلا شك النموذج الحقيقى والبدائى للأعمدة المضلعة، وربما يكون إشارة للأسلوب المستخدم فى استدارة هذه الأعمدة و تهذيبها ونحتها على شكل أوجه عريضة إلى حد ما. وتجيز لنا المسافة الفاصلة بين الصف الثانى من الأعمدة والجدار الخلفى ناحية الشرق إفتراض وجود صف ثالث من الأعمدة يتشابه وتلك التى

---

(١) راجع اللوحة رقم ٣٢ ، الشكل رقم ٣، واللوحة رقم ٣٣، الشكل رقم ١ بالمجلد الثالث الذى يستعرض المقاصير المقدسة التى تحدثنا عنها بالتفصيل، .

(٢) راجع اللوحةرقم٣٤، الشكل رقم ٢والشكل رقم٣ بالمجلد الثالث .

(٣) راجع ما ذكرناه سابقا .

(٤) تسعة واربعون قدماً واربع بوصات .

(٥) ثمانية وثمانون قدماً .

تحدثنا عنها تواً، وكل شيء يحمل على الاعتقاد بأنه كانت توجد هناك قاعة كبيرة تدعم سقوفها هذه الأعمدة. وتخترق الجدار الخلفى ناحية الشرق أبواب أربعة تفضى إلى نوع من الصوامع(١) أو الحجيرات يبلغ عرضها مترين وستين سنتيمتراً(٢)وطولها ثمانية أمتار(٣)، وهى لا تستقبل ضوء النهار إلا من خلال أبواب وفتحات مربعة واسعة قمعية الشكل تخترق سمك الأعتاب .

وترتفع على يسار الرواق غرفة تتشابه و تلك التى أشرنا إليها تنسجم وإيقاع المكان نفسه. ونلمح أيضاً بقايا ثلاثة صفوف من الأعمدة، أربعة منها فقط بحالة جيدة وتحمل أعتاب وأحجار السقف، ولها حيز يختلف فى شكله عما هو عليه في الجنوب، وتتشكل إسطوانة العمود من تجمع لسوق زهرة اللوتس وتاج العمود على شكل برعم الزهرة غير المكتملة، ولقد نحت على هذا التاج أضلاعا بعضها مستديرة يمثل ساق زهرة اللوتس، والبعض الآخر منشورى الشكل ويبدو أنه محاكاة للساق متعددة الزوايا لنبات البردى. ولا تبرز لنا بقايا الغرفة إلا أطلالاً متناثرة بشكل عشوائى إذ انه من الصعب الوقوف على نظام ما يحكم هذه الأطلال.وفى الشرق نجد أساسات سور مرتفع كان يحيط بهذه القاعة،غير أننا لم نجد أى جدران فاصلة كانت معنية على الأرجح بتكوين حجيرات تتماثل وتلك الموجودة فى الجانب الآخر ناحية الجنوب.

ووسط هذا الاضطراب الذى يسود هذا الجزء من معبد الكرنك،لاحظنا وجود مبنى صغير مربع منعزل تماما(٤)، ويقدر كل بعد من أبعاده بأربعة أمتار(٥) والأوجه الخارجية لجدرانه منحدرة، أما باطنه فيزدان بنقوش نفذت بدقة وبألوان براقة، وربما كان هذا المبنى قدس أقداس صغير .

---

(١) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل رقم ١ (ا، ب، ج، د) .

(٢) ثمانى أقدام .

(٣) أربعة وعشرون أو خمسة وعشرون قدماً .

(٤) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم (e) بالمجلد الثالث.

(٥) اثنا عشر قدماً.

وخلف الجدار الذى يحيط بالمعبد تماما تقبع سبع حجيرات[١] ذوات أبعاد متساوية تعقبها حجيرتان أخريان[٢] أكثر اتساعا سقفاهما مدعمان ببعض الأعمدة المربعة. ولا ينفذ الضوء إلى هذه الحجرات إلا من خلال أبواب وفتحات التهوية تحتل مكاناً لها فى سمك السقوف، وهى تتميز عن المبانى الأخرى التى قمنا بوصفها بوجود قاعات يكفى أن ندرس خطوطها التصميمية حتى نكون فكرة دقيقة عنها[٣].

ومن المحتمل وجود مثل هذه التقاسيم فى الشمال، لكننا لم نتعرف إلا على الأساسات الخاصة بالجدران الأساسية[٤]، وليس ثمة شك فى تخصيص هذا العدد الكبير من الحجيرات لإقامة الخاصة من الناس، فهى تعد مقرا خاصا لعائلة الملك و الكهنة الذين يحيطون به. وفى بلد لا يخشى فيه من سوء الأحوال الجوية تشكل الأروقة الطويلة و الدهاليز الواسعة المكشوفة بين الأعمدة الشاهقة الإرتفاع كانت بمثابة خط الدفاع الأول ضد حرارة الشمس، وكانت مثل هذه الحجيرات تستخدم كمستقر يعتكف فيه الناس ليلاً. واليوم أيضاً من خلال قاعات كبيرة حرص الناس على دخول الهواء بكثرة إلى مبانيهم ولاسيما الأغنياء منهم من سكان القاهرة الذين اعتادوا ذلك، فهم لا يرقدون إلا فى غرف صغيرة لا تشغل حيزا كبيرا من مساكنهم الواسعة.

ومن بين أطلال الجانب الشمالى من المعبد تبرز كتلة حجرية من الجرانيت[٥] تصميمها على شكل مربع طويل يصل ارتفاعه إلى متر وتسعة وعشرين سنتيمتراً[٦]، وتتجمع أشكالها من كل جهة، فهناك شكلان على الأوجه العريضة للكتلة الحجرية وهناك شكل واحد يستقر على كل من وجهيها الآخرين، وهى عبارة عن نحت بارز يمثل بعض الآلهه المصرية نذكر منها مثلا

---

(١) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل رقم ١ (عند النقاط o, p, r, s, t, u) بالمجلد الثالث .

(٢) راجع اللوحة السابقة (عند النقطتين m,n).

(٣) راجع نفس اللوحة عند النقاط (l ,x ,v) .

(٤) راجع نفس اللوحة عند النقطتين (g,h) .

(٥) راجع اللوحة رقم ٣١ من المجلد الثالث .

(٦) أربع أقدام تقريباً.

إيزيس التى تعلو رأسها قرص يحيط به قرنا ثور، وأوزوريس برأس الصقر وحورس. وتتميز أجسام النساء بخطوط غاية فى الجمال وتحظى ملابسه بدقة متناهية. إنها إحد النقوش القيمة التى وجدناها بين أطلال الآثار المصرية، لاسيما أنها تتسم بجمال ورقة المادة التى تتكون منها، إضافة إلى أن وضعها بالقرب من رواق المعبد يحملنا على الاعتقاد بأنها إحدى الآثار الفنية التى تتميز بدقة وجمال زخرفها.(١)

ويقودنا أحد النقوش فى جدار المعبد من الناحية الشرقية إلى أطلال سوف نتحدث عنها لاحقا.

والآن وبعد أن تفقدنا باطن معبد الكرنك الفسيح، لا يبقى لنا إلا أن نبحث ما بخارجه. كالجدار الكبير الذى يتكون من السور ويزدان بالنقوش، ولا تتسم جوانبه كلها بنفس الحالة الجيدةبل إن بعضا من أجزائه قد دمر تماما حتى أساساته، والبعض الآخر أصابه نوع من التردى إلى حد ما، لكننا نلاحظ فى كل مكان آثار دمار متعمد، وخاصة فى الوجه الشمالى من المعبد حيث توجد أغلب النقوش المصورة فى اللوحات (٢) وهى لها علاقة وثيقة بانتصارات الملوك المصريين وفتوحاتهم وربما تحظى عملية البحث عن مزيد من المعلومات والتفاصيل فى هذا الصدد بكل اهتمام وتقدير. فلقد سبق لنا وشاهدنا أن آثار مدينة هابو تحكى لنا من خلال نقوشها البارزة رصداً لفتوحات سيزوستريس(٣)، ومن المحتمل أن نجدها أيضا على غرار ما سبق رصدا لتاريخ بعض ملوك مصر الآخرين و بالرغم من أنه لم يجتمع لدينا مجلد واحد لهذه النقوش التى يتطلب تنفيذها الكثير من الوقت والمثابرة وتضافر جهود العديد من الناس، إلا أننا مع ذلك سنحرص على دراسة الرسومات التى استطعنا نقلها التى من شأنها أن تتيح لنا المجال لمزيد من الملاحظات والأبحاث العلمية.

---

(١) لقد تم نقل هذه الكتلة، حاول بعض الفرنسيين نقلها لكنهم تخلوا عن الفكرة لصعوبة تنفيذها .

(٢) راجع اللوحتين رقم ٣٩ ، ٤٠ بالمجلد الثالث .

(٣) راجع القسم الأول من هذا الفصل.

ويجسد لنا الشكل الثانى من اللوحة رقم ٥٩ (١) العمل الجليل الذى يقوم به أحد الشباب الأبطال، فطوله مهيب ووضعه وضع مقاتل حيث يدوس بقدميه أحد أعدائه الذين تم غزوهم، ويمسك عدوا آخر من ذراعه وكانت سهامه قد أصابته وهو يجثو على ركبتيه. وزى البطل وشكل رأسه يحددان هويته المصرية، أما الشكل الجانبى لوجه العدو ولحيته يعلنان بشكل كاف على أنه أحد مقاتلى أمة أجنبية. ومن غير الممكن عدم التأثر بمكونات هذه اللوحة التصويرية، ففيها نتعرف على بساطة عالية فى وضع الأشخاص حيث يتم التعبير عن الحدث الأساسى بمزيد من الواقعية و القوة، ونتعرف فيها أيضاً على الأخطاء التى يبدو أن مصدرها جهل الفنانين المصريين بقواعد التصوير العام. وأياً كان الأمر فإن تكوين مثل هذه اللوحة يتطلب إعداد مسبق ومعرفة متعمقة بفن النقش. وقد لفت نظرنا كثيراً رداء البطل المصرى وحذاؤه.

ونمر بعد ذلك بشخصية ربما تكون هى ذات الشخصية المصورة فى اللوحة السابقة، حيث يمتطى إحدى المركبات الحربية ويطارد فلول أعدائه الذين ألمت بهم هزيمة ساحقة ففروا هاربين إلى الغابات والمستنقعات على غير هدى واختلطوا بسكان القرى الذين طاردوا قطعانهم أمامهم، رغم أن بعضهم تحصن فى إحدى القلاع إلا أنهم بدوا أكثر فزعاً و خوفاً من الآخرين وقد أصابتهم سهام الغازين. وقد يبدو هذا النقش البارز على قدر من الوحشية التامة، إلا أن قسوة مكوناته ما زالت أكثر تأثيراً رغم ما نلاحظه على اللوحة من أخطاء فى فن التصوير، ومع ذلك فوضع كل شكل على حده زاخر بالواقعية وبالتعبيرية، فالخوف يتجسد فى كل المواقف، فالحيوانات تبدو جميلة ومرسومة بشك جيد، والخيل تفيض نبلاً وحيوية. أما رسم القلعة فيتضح فى اللوحة رقم ٤٠، إنها على شكل برج مربع يحيط به سور، يتوج بنوع من المتاريس التى مازالت موجودة أعلى درجة من القسم العلوى للمبنى وأعلى جدار السور الذى يحيط بمدينة هابو(٤).

(١) راجع كتاب لوحات المصور القديمة بالمجلد الثالث .

(٢) لم تضم المجموعة على الإطلاق هذا النقش البارز. وبوسعنا أن نراه فى أطلس الرحلات إلى مصر للسيد دونون، اللوحة رقم ١٣٣.

(٣) راجع لوحات المصور القديمة، الشكل الرابع بالمجلد الثالث.

(٤) راجع اللوحة رقم ٣، رسم «رقم ٩» و«رقم ٦» بالمجلد الثانى.

ولقد نحت على الجزء العلوى من البرج نسقاً من الكتابات الهيروغليفية التى تخبرنا بلا شك باسم القلعة لو على دراية كافية بتلك اللغة.

وبعيداً عن تلك النقطة نرى على نفس الجدار أحد الأبطال المصريين[١] ممتطياً إحدى المركبات الحربية ومرتدياً زيه الحربى وتقوده خيوله بسرعة شديدة، متسلحاً بكنانته وبقوسه المشدود راميا سهامه التى صرعت من قبل العديد من أعدائه المستسلمين له، أما من خرج من أعدائه فقد ولى مدبراً صوب جبل وعر حيث ساعدهم ذويهم فى بلوغ قمته التى تنتهى بإحدى القلاع. وفى المقدمة نرى حشداً من الرجال يبرز أحدهم رافعا يديه متضرعا ومتوسلاً طالباً العفو ممن قهره،فى حين نرى رجلاً آخر يشرع فى تحطيم سلاحه تعبيراً عن استسلامه. وتتميز المركبة الحربية التى يقودها البطل بخفة أجزائها، فالعجلات تبدو مجوفة ومتقنة الصنع، وكل شىء يحملنا على الإعتقاد بأنها صنعت من المعدن [٢] وكذلك المركبة .

ونرى على اليسار بطلاً مصرياً منتصراً يبتعد عن ميدان المعركة ممسكاً فى يده اليمنى بقوسه غير المشدود، وفى يده اليسرى بزمام فرسه. متخذاً من رأس أحد أعدائه المقهورين فى مقدمة المركبة الحربية ورأسين آخرين فى المؤخرة تذكاراً على انتصاره حيث يتقدم البطل صفوف من الأسرى.

ونلاحظ فى موضوع آخر بعض المتاريس القوية [٣] متعددة الطوابق يخرج منها بعض الرجال مهرولين، فى حين يصعد بعض المحاربين على أسوارها. ويهاجم الجيش المنتصر الحصن وأسواره فتتحطم البوابة ويندفع الأعداء هاربين من كل اتجاه، ونرى العديد منهم ممتطياً فرسه بلا سرج أو ركاب[٤]، مدبرين ومهرولين ومتجردين إلا من دروعهم التى يزودون بها عن أنفسهم ضد هجمات

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٠ ، الشكل ٦ بالمجلد الثالث.

(٢) لقد قدمنا من قبل الدليل على وجودها فى مدينة هابو. راجع القسم الأول من هذا الفصل، وراجع أيضاً اللوحة رقم ١٢ بالمجلد الثانى .

(٣) لم يرسم هذا النقش البارز .

(٤) أحد هذه الأشكال مرسوما باللوحة رقم ٤، الشكل ٢ بالمجلد الثالث.

وسهام الغازين التى تلاحقهم. وكذلك فإن الأعراب المقيمين بالصحراء اليوم غير ماهرين فى قيادة خيولهم بسرعة كافية. ونرى أخيراً الأعداء بزيهم الطويل المحلى بياقات كبيرة تتدلى على الأكتاف.

ونشاهد فى موضع آخر من هذا السور المرتفع صورة نفس البطل[١] وهو يغادر مركبته الحربية ممسكا أيضا بزمام خيوله التى تفيض حركة و حيوية لدرجة أنها على أهبة الاستعداد لخوض معارك جديدة ويتقبل المنتصر خضوع واستسلام المقهورين المتحصنين بإحدى الغابات حيث يتضرع بعضهم راكعين وملتمسين عفوه، ويعكف البعض الآخر على قطع إحدى الأشجار من أسفل بعدة ضربات من بلطتهم، بينما يمسك آخران بالشجرة بواسطة بعض الحبال ربما لمنعها من التحطم عند سقوطها. ويتقدم أحد الضباط المصريين ممسكا فى يده قوسا محطماً أمام المقهورين ملتمسا لهم عفو البطل و يلوح من خلفه علم ينتهى بريشة. ونرى أيضاً نقشاً على نفس الجدار ومعارك أخرى وانتصارات أخرى[٢] وأحد الأشخاص ذا قامة مهيبة ممتطيا مركبته الحربية التى يقطرها فرسان تزدان رأسيهما ببعض الريش، وبالقرب منه يحلق نسر ممسكا بين مخلبيه بعلم ينتهى بريشة. وكنانة أسلحته معلقة بمركبته حيث يمسك بيده اليمنى سيفاً من الطرز المعقوف كالذى يستخدمه العرب الآن،و بيده اليسرى قوساً غير مشدود. وزمام الفرسين مقيد بخصره، فبحركة من جسمه ينطلق الركب كله.

ويتخذ البطل دائما وضعا قتاليا، فهو على أتم استعداد لضرب عدوه العملاق ذى اللحية الطويلة، مما يشير بلا شك إلى رتبته فى الجيش، وهنا يطلق المصرى سهمه فيخترق جسد خصمه، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يندفع البطل ليصارع عدوه رجلا لرجل ويشرع فى توجية ضربة بسيفه على رأس خصمه الذى لم يكن الضحية الأولى له، بل هناك محارب آخر يبدو واقفاً على قدميه، كما تضم اللوحة عدداً لا بأس به من الجنود القتلى أو الجرحى

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٠، الشكل رقم ٥ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع اللوحة رقم ٣٨، الشكل رقم ٣٢ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع اللوحة رقم ٣٢، الشكل ٤ بالمجلد الثالث.

يفترشون أرضية الواديوالسهام تخترق أجسامهم يشهدون على قدرة البطل المصرى ومرونة جسده.

ونلاحظ أسفل هذه المشاهد الملحمية مشاهد أخرى تبرز المنتصر وهو يتقدم بشكره و عرفانه للآلهة على ما منحته من إنتصارات، كذلك يتقدم البطل مدججاً بأسلحته التى ساهمت فى إنتصاره دافعا أمامه أسراه مصفدين فى الأغلال ومقيدين فى سلسلة واحدة هو الوحيد الذى يملك زمامها حيث يتقدم بهم جميعاً كقرابين للآلهة هؤلاء الأسرى كانوا يتميزون بلحية طويلة ورداء طويل، وكانت أيديهم مقيدة فى أوضاع مزعجة بعضها فى مقدمة الجسم و البعض الآخر أعلى الرأس. ونرى أيضاً ثلاثة آلهة مصرية ترتفع فوق مقصورة حيث تتقبل تحيات المنتصر.

وفى موضع آخر، يتقدم نفس البطل بقرابين مشابهة غير أن الأسرى بدوا أكثر عدداً(١) حيث ينتظمون فى صفوف ثلاثة أحدهم فوق الآخر و يحتوى كل صف على ثلاثة أو أربعة منهم، ويأتى البطل على رأس المجموعة الكبيرة عدداً، ويتصدر بعض ضباط جيشه ذوى قامة أقل كثيراً من قامة قائدهم البطل مجموعات أخرى من الأسرى و الكل تابع القائد العام.

وتجسد نقوش أخرى بارزة البطل وهو يتلقى الأسلحة من أيادى الآلهة نفسها، وهكذا ترتبط كل تصرفات الملوك المصريين بالعبادة فقد كانوا يستشيرون الآلهة قبل الشروع فى حملاتهم العسكرية البعيدةوكانوا يستودعون شواهد إنتصاراتهم عند أعتاب الهياكل و قدس الأقداس المعابد عقب عودتهم منتصرين. ومن ثم، كان للكهنة دور بارز وتأثيرعظيم فى كل ما له علاقة بشئون الدولة وهو ما أعلنته دوما تلك النقوش البارزة التى حرصنا على وصفها تواً ولم تدع فيه أى مجال للشك ما لم تسع العصور القديمة كلها لإثبات ذلك.

---

(١) راجع اللوحة رقم ٣٢، الشكل ٢ بالمجلد الثالث.

(٢) لم ترسم هذه النقوش البارزة.

وتزدان الجدران الخارجية لمعبد الكرنك بالعديد من النقوش البارزة المشابهة لتلك التى انتهينا من وصفها، إنه عدد لا يحصى من الموتيومن المحتضرين فى خضم تلك المركبات المتصارعة فى كل اتجاه والأعداء ى يترجلون عن خيولهم أو يندفعون فوق مركباتهم المحطمة أو تتطاير شظاياها. وتشير بعض القوارب الواسعة فى موضع آخر و يستقلها عدد غفير من المجدفين إلى المعارك البحرية أو عبور الأنهار.

وثمة تشابه بين الأسرى الممثلين على جدران معبد الكرنك، وأولئك الذين نراهم فى مدينة هابو، فكلهم ذوو لحى طويلة ولهم نفس شكل الرأس أيضاً، ونقيم هذا التشابه من خلال أشكال رسمت على أبعاد أصغر مما هى عليه وبشرط تقريب بعضها من البعض الآخر حتى يتسنى لنا مقارنتها على نحو دقيق، و إن كانت ملابسهم تختلف كلية. ترى هل من المراد الاحتفاظ فى معبد الكرنك بذكرى الانتصارات المحققة على جماعات الرعاة الموجودين آنذاك والتى أسهمت اسهاماً عظيماً فى تاريخ مصر التى هيمنت على هذه البقعة من العالم بالتناوب ثم أجبرت على تركها بعد ذلك؟ شواهد عديدة لا تجيز لنا إثارة الشكوك حول تلك الحروب الدامية التى كانت مصر مسرحاً لها، فقد أشارت إلى ذلك الكتب المقدسة والعديد من الباحثين و المؤرخين ومنهم مانيتون وفلافيوس و هيرودوت وديودور الصقلى. ويبدو أن ما رواه لنا المؤرخون عن الهكسوس أو الرعاة لا يتطابق إلا مع شعب واحد، بالإضافة إلى أن أدلة عديدة أثبتت أن العرب لعبوا دوراً فاعلاً فى العصور البعيدة المنصرمة غير أن أخبار تخص الثورات التى تعرضت لها هذه الشعوب لم ندركها بعد. وتشهد صخور جبل سيناء و الجبال المحيطة، وفقاً لما رواه نيبور (١)، على وجود الكثير من الكتابات الهيروغليفية، ولقد وجد نفس الرحالة منها منقوشا فى المقابر الموجودة على هضبة أحد الجبال العلية على بعد خطوات من جبل طور، وأغلب الظن أن هذه الآثار أنشئت فى عهد هؤلاء الرعاة أو العرب الذين يشير التاريخ إليهم وهم الذين بعد أن احتلوا الأراضى المصرية زمناً طويلاً اجبروا على

---

(١) رحلة إلى الجزيرة العربية، ص ١٦٩ ، طبعة ١٧٧٦

النزوح إلى الصحراء والاعتكاف بها حاملين معهم أخلاق ولغة وفنون البلد الذى طردوا منه.

ولن نغفل مطلقاً عن الإشارة هنا إلى ضروب التقارب الذى يبدو وكأنه يفرض نفسه بالطبع ويكمن فى حجم التشابه بين ملابس الأسرى التى تبرزها جدران معبد الكرنك وتلك الملابس التى نراها بين الآثار الموجودة بمعبد برسبوليس. وبافتراض أنه علينا أن نصل إلى نتيجة فى هذا الصدد وهى أن المصريين انتقلوا بأسلحتهم إلى الدولة الفارسية، فإن هذا الحدث لا بد وأن يرجع إلى حقبة شديدة القدم لأن مؤرخى العصور و الحضارات القديمة باستثناء تاسيت، لم يشيروا إلى مثل تلك الفتوحات. ولو كان الأمر كذلك، فلابد بأن نسلم بأن الفرس كانوا قد ثأروا لأنفسهم وانتقموا أشد انتقام لاحقاً وأن انتصارات قمبيز محت هزائمهم السابق(٢). ومن المؤكد أن هناك المثير من التشابه بين قصر برسيبوليس و المبانى المصرية، ولكن يكفى أن نمعن النظر فى الآثار القديمة حتى نتعرف ببساطة على أن نقوش هذا المعبد تعد تقليدا ومحاكاة للآثار المصرية التى لا يرجع تاريخها إلى حقبة أبعد من تلك التى غزى فيها قمبيز مصر، ولا تدع شهادة ديودور أى مجال للشك فى هذا (٣).

إن غرابة الرسم و العناصر غير المألوفة أحياناً التى تتضمنها النقوش البارزة بمعبد الكرنك لابد وأن تحملنا على الاعتقاد أنها نفذت فى حقبة شديدة القدم حيث لم تكن الفنون المصرية قد بلغت بعد حد الكمال والإتقان المطلوبين فى مثل هذه الأعمال ونراهما متحققين فى أماكن أخرى. وسوف نرى فيما بعد

---

(١) لقد رأى جرمانيكوس بعد الآثار المظيمة لطيبة القديمة وانبهر بالمنشآت الكثيرة لمصر السعيدة، وقيل ذلك كله بالثراء الكبير. لذلك استقدم للجندية سبعمائة ألف شخص انضموا جميعا لجيش الملك فى ليبيا وأثيوبيا والفرس، وبخاصة سكينيا، وسوريا وارمينيا، وسموا جميعا لحماية ممتلكات السكابادوكيين. (الحوليات. الكتاب الثانى)

(٢) هذا الرأى الذى سبق وتبناه كايلوس فى مذكراته المقدمة إلى أكاديمية الخطوط والآداب سوف نناقشه بقوة في دراستنا العامة حول فن العمارة.

(٣) راجع لاحقاً الجزء الثانى من شهادة ديودور الصقلى .

أن المؤرخين اتفقوا على رؤية هذا البناء على أنه أقدم المبانى التى شيدت فى مدينة طيبة.

هذا هو معبد الكرنك الفسيح الذى قال عنه بوسويه أن بقاياه لم يكتب لها النجاة إلا لطمس جلال أعظم الأعمال.

والسؤال الذى يفرض نفسه بطبيعة الحال عند تفقد هذا الصرح العظيم والذى يثير بقوة فضول الزائرين هو معرفة الدور الذى يؤديه هذا البناء. وعلينا أن نبحث فى أدق التفاصيل عن كل ما يميط اللثام عن هذا الموضوع. ورغم أن أخلاق وعادات المصريين القدماء تبدوا غريبة علينا إلا أنه ليس بوسعنا إلا أن نفترض بعض الاحتمالات التى قد تصل بنا إلى الحقيقة. فكل ما جاد به التاريخ من شهادات تتصرف إلى إثبات أن المصرين كانوا أمة عظيمة الارتباط بالعبادة والدين، وأن مظاهر الحياة الحضارية عندهم كانت تعكس بإختصار روحاً واحدة كانت تسودهم جميعاً، ومن ثم يمكن أن نستنتج أن المساكن الخاصة لابد وأن تبرز فيما تتحلى به من زخارف آثار الديانة التى كان المصريون يعتنقونها عامة، وهنا تكمن الصعوبة فى أحوال كثيرة لتمييز مساكن العامة من مقرات الآلهه. وعندما شرعنا فى تحرير هذا الكتاب إفترضنا أن بناية الكرنك لا تعدو كونها قصراً ويمكن أن نرى الآن تحقق هذا الافتراض من خلال الوصف الذى قدمناه بشأنه، وعند بحث الأشياء بكثير من الانتباه واليقظة، سوف نلاحظ علاقة ما بين هذا القصر والمعابد المصرية كتلك التى تعرفنا عليها من قبل. فأية علاقة تلك التى تنشأ بين وضع تلك الدهاليز المكشوفة و القاعات التى يرتكز سقفها على أعمدة وبين المقرات الخاصة بالملوك و قدس الأقداس ؟ وهل ثمة علاقة مثلاً بين الحجرات الجرانيتية المفتوحة من كل جانب وما يحتويه قدس الأقداس من أجزاء مظلمة وغامضة كتلك الموجودة فى إدفو أو دندرة؟ و ربما توحى النقوش وما تضمه من موضوعات مختلفة للأسباب التى ذكرناها سابقاً ببعض الغموض فيما يتعلق بالتمييز بين المعابد والقصور، ومع ذلك فهناك قاعدة عامة لا استثناء لها وهى التى تنطوى على خلو المعابد إلا من النقوش البارزة المتعلقة بالدين أو بعلم الفلك الذى كان يرتبط به الدين فى الأصل، بينما تبرز القصور

بالإضافة إلى ما سبق موضوعات شديدة الصلة بمشاهد يومية مألوفة وبنقوش بارزة تعكس أحداثا تاريخية لها علاقة بالفتوحات والحروب التى خاضها ملوك مصر القدماء. ومحصلة ما استنتجناه من الملاحظات والمناظرات السابقة، هو أنه ليس ثمة شك أن صرح الكرنك العظيم لم يكن إلا قصراً، فما يضمه من ذكريات كانت تعكس فى الغالب جانباً من تفاصيل يوم عاشه البعض بين جنبات قاعات الأعمدة والأروقة الزاخرة بالأعمدة حيث ينتشر الهواء بحرية ليجنبنا حرارة الطقس متمركزاً بصفة خاصة فى الحجرات الجرانيتية. إنه شىء جدير بالاهتمام بلا شك بحيث إن المصريين يعمدون الآن إلى بناء قصورهم الحديثة بنفس الكيفية، رغم أن العلاقة بين القدامى والمحدثين المصريين فى مجال العمارة والبناء لا تعد كبيرة.

الجزء الثانى
مبانى الكرنك الأخرى

المبحث الأول: الأطلال الشرقية

إن الجدار الشرقى للسور الذى يحيط بمعبد الكرنك يخترقه باب يفضى إلى بعض المبانى[1] البعيدة قليلاً والملحقة على الأرجح به. هذا بالإضافة إلى بعض جدران السور التى لم يتبق منها إلا أساساتها وما يقرب من خمسة عشر عموداً دمرت الآن تماماً وأصبحت على مستوى قاعدة الأنقاض وتشتت سوقها تماماً فى كل اتجاه، هذا هو كل ما تبقى من المبانى التى نعبرها للوصول إلى الباب الشرقى الكبير الذى تطل عمارته المهيبة[2] من بعد، وبدلاً من اندماجه فى صرح كما هو الحال بالنسبة لأغلب الأبواب من هذا النوع احتواه جدار السور على شكل قوالب تغطى الجزء الأكبر من الأطلال تبلغ فتحته خمسة أمتار وخمسة وستين سنتيمتراً[3] وارتفاعه تسعة عشر متراً[4]، ويقدر السطح المعمد المتكون من الكورنيش و العتب بثلث هذا الارتفاع. وتتكون قواعد هذا الباب من ثلاثين مداميك يصل ارتفاع كل منها إلى اثنين و أربعين سنتيمتراً[5]،وهو أملس تماماً ولا توجد عليه أى نقوش، ومع ذلك فنحن نلاحظ على الجوانب السفلية منه بعض الزخارف أهمها علامات الحياة كتلك التى نراها على مثل هذا النوع

---

(١) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٢) نراها في اللوحة رقم ١٧، الرقم ١٩ بالمجلد الثالث.

(٣) سبع عشر قدمًا واربع بوصات.

(٤) تسع وخمسون قدمًا.

(٥) قدم واحدة وثلاث بوصات ونصف البوصة.

من الأبواب ولا سيما الباب الجنوبى الجميل الذى سيكون مادة لدراستنا لاحقاً، ولا تمتد هذه الزخارف إلا إلى الطبقة الثانية عشرة حيث يصاحبها صف من الكتابات الهيروغليفية. وعلى الجدار الخارجى نرى قرص مجنحاً وسط الإفريز يتميز بنقاء ووضوح نقشه أكثر من الألوان اللامعة التى تلونه بها. تلك بلا شك إشارة جديدة إلى الإسلوب الذى انتهجه المصريون عند تنفيذ الزخارف الخاصة بمبانيهم، فقد كانوا ينقشون فى المكان نفسه بادئين بالأجزاء العليا ثم يشرعون فى استخدام الألوان عقب ذلك مباشرة حتى قبل أن ينتهوا تماماً من زخرفة هذا الجزء المعمارى.

وعند التقدم صوب الشرق على بعد مائتين وثلاثة وعشرين متراً[١]من جدران السور الكبير نرى أيضاً بعض الأطلال[٢] التى تشتمل على بقايا بابين وبعض الأعمدة وأنقاض السور.

وفى الاتجاه الجنوبى الشرقى بالقرب من السور الكبير نلاحظ وجود سور آخر مربع الشكل[٣] وضعه غير منتظم تماماً إذا قيس على محور المعبد، يصل طول كل ضلع من أضلاعه إلى ما يناهز المائة متر[٤]، تخترقه ثلاثة أبواب مبنية بالحجر الرملى، أكثرها ضخامة يبدو أنه جزء من صرح المعبد، وجميعها يفضى إلى بعض المبانى التى لم يعد يتبقى منها إلا بعض الأنقاض، ونشاهد أيضاً أساسات أحد الأبواب وأجزاء من بعض التماثيل، هذا بالإضافة إلى أربعة سيقان لأعمدة تبدو جزءا من رواق معبد صغير الأبعاد.

المبحث الثانى: الأطلال الشمالية

إن أول ما نقابل من أطلال عند خروجنا من معبد الكرنك عبر فتحات فى جدار السور الشمالى هو مبنى صغير[٥] مواجه تماماً للسور الكبير المبنى من

---

(١) مائة وأربع عشرة قامة وقدمان.

(٢) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٤) إحدى وخمسون قامة وقدم واحدة.

(٥) راجع اللوحة رقم ١٦ والخريطة للمبنى، اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ٤ بالمجلد الثالث.

القوالب ويتقدمه باب يبعد عنه مسافة ثلاثين متراً، وهو الآن بمستوى الأرض، إما لأن جزءاً منه قد دمر أو لأن الأنقاض تراكمت حتى قمته، ولهذا المبنى الصغير صرح واجهته بطول اثنى عشر متراً[١] وسمكه متر واحد[٢]، ويأتى خلفه رواق يستمد ضوئه من الباب وفتحات التهوية الموجودة بالجدران الجانبية، وتتميز هذه الفتحات بهذه الخاصية حيث يبرز الجزء السفلى عن الجدار الداخلى.

وتأتى عقب هذا الرواق المكشوف بين الأعمدة ثلاث غرف تعد بقية لهذا الأثر الصغير، ويصل طولها خمسة أمتار[٣]، ويصل عرض الغرفة الوسطى ثلاثة أمتار ونصف المتر[٤]، بينما لا يتجاوز عرض الغرفتين الأخريين المترين[٥]ويوحى لنا تصميم هذا المبنى بأنه خصص لممارسة الطقوس والشعائر المصرية القديمة، فلقد وجدنا فى مقابر أخرى ثلاث غرف مشابهة لتلك الموجود بهذا المبنى والتى اتخذت حقيقة قدس الأقداس . و يمكن أن نرى بين الباب والمعبد صفى من تماثيل أبى الهول غير أن العوائق ضخمة إلى الحد الذى يصعب معه تأكيد هذه المعلومة.

ويبدو أن عدم انتظام جدار السور وموقعه القريب جداً من هذا الأثر الصغير يشير بدرجة كافية إلى أنه شيد بعد بناء المبانى التى يضمها.

وعندما نتقدم دائماً صوب الشمال نرى بعض الآثار الضخمة[٦] التى لا يتبقى منها إلا أساساتها وعندما نسافر براً من مدينة قنا إلى مدينة طيبة لا تطالعنا بداية إلا الأطلال، وهى وإن كانت لا تشبع الفضول المتزايد للزائر إلا أنها تتيح له على الأقل مجالاً خصباً للدراسة و التصور، وسنأخذ على عاتقنا الوصف

---

(١) ست وثلاثون قدمًا.

(٢) ثلاث أقدام.

(٣) خمس عشرة قدمًا.

(٤) عشر أقدام.

(٥) ست أقدام وبوصة واحدة.

(٦) راجع الخريطة المساحية للكرنك، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

التفصيلى لهذه الأطلال ابتداءً من الحدود الشمالية لها ونرى بادئ ذى بدء أساسات الصرح [١] التى تمتد إلى مسافة تناهز الاثنين وعشرين متراً[٢] ويصل عرضها إلى إثنى عشر متراً ونصف المتر[٣]. وعلى بعد ثمانية وعشرين متراً[٤] من الصرح نرى الباب الشمالى وهو يتشابه و الأبواب الموجودة فى الشرق والجنوب، ونصل إليه من خلال ممر يتواجد على جانبيه بعض تماثيل أبو الهول على شكل أسد شرس له رأس إنسان، ويصل عددها إلى ستين تمثالاً موزعة على صفين،إلا أنه لم يعد يتبقى منها إلا عشرون تمثالاً تحظى ثمانية منها بحفظ جيد، يقدر طولها بمترين[٥]، وتصل المسافة بين بعضها البعض إلى أقل من المتر[٦] وما زلنا نرى فى العديد من المواضع بعض البلاطات الحجرية المربعة التى كانت تستخدم قديماً لرصف الطرق، حيث يوجد على الجانبين مبنيان صغيران من الحجر الرملى[٧] يبدو أنهما مسكنان للصفوة من الناس و ينقسم المبنى الغربى إلى حجرتين يصل طولهما إلى سبعة أمتار وتسعة وسبعين سنتيمتراً[٨] وعرضهما إلى أربعة أمتار وسبعة وثمانين سنتيمتراً[٩]، أما المبنى الشرقى فرغم كونه يحمل نفس الأبعاد إلا أنه يتميز بما يضمه من أقسام مختلفة حيث نلاحظ وجود ثلاث غرف صغيرة مربعة لا تتعدى أبعادها المترين[١٠]. ولا يصل ارتفاع الباب الشمالى إلى نفس الارتفاع الذى يتميز به الباب الشرقى، ومع ذلك فهو مبنى على أبعاد كبيرة حيث يصل ارتفاعه إلى

---

(١) راجع اللوحة رقم ١٦ (أ) عند النقطة ٩ بالمجلد الثالث.

(٢) سبع وستون قدمًا.

(٣) سبع وثلاثون قدمًا.

(٤) خمس وستون قامة وثلاث أقدام.

(٥) ست أقدام وبوصتان.

(٦) أكثر من ثلاث أقدام.

(٧) راجع الخريطة المساحية للكرنك، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٨) أربعة وعشرون قدمًا.

(٩) خمس عشرة قدمًا.

(١٠) ست أقدام وبوصتان.

سبعة عشر متراً وأربعة وثمانين سنتيمتراً[١] وعرضه إلى أربعة أمتار وخمسة وسبعين سنتيمتراً[٢] وعمقه إلى ثمانية أمتار وسبعين سنتيمتراً[٣].ويصل عرض كل من قوائمه إلى ثلاثة أمتار وعشرين سنتيمتراً[٤]، ولقد وجدنا فى المكان المثبت فيه مدار الباب قطعة من خشب الجميز[٥] يبدو أنها تنتمى إلى عصور شديدة القدم. ونرى فى مقدمة الواجهه الشمالية تمثالين ضخمين[٦] قائمين من الحجر الرملى الصوانى تصل أبعادهما إلى ثلاثة أمتار وخمسة وعشرين سنتيمتراً[٧]، ويرتكزان على بناء يشبه الرواق فى مقدمة الباب وهو جزء من السور الخاص المبنى بالطوب النيئ والذى ما زلنا نرى كل جانبه الشرقى ويعد جزءاً أساسياً يضاف إلى المبانى الأخرى الأساسية التى يضمها معبد الكرنك.

وعلى بعد ثلاثين متراً[٨] من الناحية الجنوبية تبرز لنا أطلال مسلتين من الجرانيت الأحمر قاعدتهما على شكل مربع يصل ضلعه إلى ثلاثة وعشرين سنتيمتراً[٩]، ويبدو أنهما بنيا عمداً داخل حرم المعبد ويوسعنا أن نرى فضلاً عن ذلك أساسات أربعة صفوف من الأعمدة[١٠] تشكل نوعاً من الأروقة التى تتقدم الصرح الآخر الذى يمكن أن نقدر أبعاده بما تبقى من أساساته حيث يقدر طوله بأربعين متراً[١١]، وعرضه أربعة أمتار ونصف المتر[١٢]، ثم نرى بعد ذلك أساسات أربعة صفوف من الأعمدة[١٣] التى يبدو أنها تخص القاعات التى ترتكز سقوفها

---

(١) خمس وخموين قدمًا تقريبًا.

(٢) أربع عشرة قدمًا وسبع بوصات.

(٣) خمس وعشرون قدمًا وعشر بوصات.

(٤) تسع أقدام وعشر بوصات.

(٥) لقد نقل لنا السيد كوتيل وهو أحد زملائنا الذى ندين له بأبحاث قيمة حول بناء المبانى المصرية القديمة عينته من هذا الخشب، تلك العينة باتت تخترقها كمية هائلة من الديدان الغليظة وبعض المسامير الحديدية التى تتشابه وتلك التى تستخدمها حتى الآن.

(٦) راجع اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة c) بالمجلد الثالث.

(٧) عشر أقدام.

(٨) خمس عشرة قامة وقدمان.

(٩) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة a)

(١٠) سبع أقدام.

(١١) عشرون قامة وثلاث أقدام.

(١٢) ثلاث عشرة قدمًا وعشر بوصات.

(١٣) راجع اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة e) بالمجلد الثالث

على أعمدة، ومن خلال نظام تلك الأطلال يمكننا التعرف على جانب من أشكال ذلك المبنى الذى كان يعد بلا شك معبداً ذا أبعاد ضخمة،ثم نرى بعد الغرفة ذات الأعمدة أساسات لكثير من الغرف الصغيرة والدهاليز. وتعلو بعض الأعمدة وبقايا الصرح أساسات باب يبتعد بواجهته نحو الجنوب قليلاً. وللمعبد مدخلاً من هذه الناحية لا يوجد مثله فى الناحية الشمالية، ويعج هذا المكان بأنقاض تشتمل على بعض التيجان و الأعمدة، ونعثر أيضاً على الكثير من بقايا التماثيل المبنية من الجرانيت الأحمر والأسود أكثر مما نجد فى أى موضع آخر من المعبد، إضافة إلى ما نراه هنا أيضاً على شكل تمثال ضخم كامل من الجرانيت الأحمر رأسه المنفصل عن قامته يبدو بحالة جيدة، غير أن العمل فى مجمله يبدو بديعاً.

وعلى بعد مائة وخمسين متراً(١) من معبد الكرنك ناحية الشمال وفى اتجاه الصرح الغربى الأول تقريباً توجد أنقاض أعمدة وأسوار مرتفعة وأبواب(٢) تبدو مطمورة جداً إلى الحد الذى يصعب معه التكهن بحالتها فى الماضى.

المبحث الثالث :الأطلال الجنوبية

الموضوع الأول

مداخل المعبد

لمعبد الكرنك مداخل ثمانية، ثلاثة منها تقع فى الجنوب وتتجه ناحية الشمال قليلاً، ويستقر أحد المداخل فى الشرق والآخر فى الغرب الذى شرعنا من خلاله فى وصف ذلك المعبد.

ولا يبرز من كل هذه المداخل إلا مدخل واحد رئيسى يقع فى الجنوب ويتراءى لنا بكل عظمته وأبهته اللتين تتفقان وما يتحلى به هذا المعبد من فخامة

---

(١) مائتان واثنتا وثمانون قامة.

(٤) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث حيث توجد هناك إشارة إلى كل هذه الأطلال.

وجلال، وهو يتشكل من بقايا من صروح كبيرة و بديعة[١] تعرضت جميعها لتداعيات وأضرار جسيمة، وإن كان من السهل إعادة هذه الأشياء إلى حالتها الأولى ولو من الناحية الفكرية وتصور كل ما يمكن أن تتحلى به هذه المداخل المماثلة من عناصر إبهار و مهابة.

إن الانتظام الذى نلاحظه على شكل الصروح التى تشكل التقاسيم الداخلية للمعبد قلما يتوفر فى الصروح الجنوبية التى يصل عددها إلى أربع ذات أطوال متباينة. وليس ثمة وسيلة لاتصال فتحاتها ولا أن تقام قط على نفس المحور، ومن الصعب إزالة النقاب عن الأسباب الداعية إلى عدم انتظامها، لأنه مع التسليم بأن تلك الصروح بنيت تباعاً، فيكون من السهل إذاً بعد بناء أحد المبانى إقامة المبانى الأخرى على نفس المحور ومن ثم لا يمكن أن نتصور كيف أن المعماريين الذين قدموا من أماكن أخرى قرائن على احترامهم لمنظومة تناسب الأبعاد و المسافات يمكن أن يقعوا فى مثل هذا الخطأ الجسيم على نحو مستفز للمشاعر. ومع ذلك يعتقد أن ثمة أسباباً خاصة لا يمكن تقويمها الآن كانت بمثابة عوائق لا تذلل ولا تغلب أمام تنفيذ هذه المبانى العامة على نحو منتظم ومتناسب.

وعندما نعبر المعبد لنتقدم صوب الصرح الأول نصل إلى فناء غير منتظم كانت تحد جانبيه قديماً بعض الجدران التى لم نعد نرى منها الآن إلا أساساتها، وهو على شكل متوازى الأضلاع يقدر طوله بسبعة و خمسين متراً[٢] وعرضه بسبعة و أربعين متراً[٣]، ويستقر الباب الذى ننفذ من خلاله عند خروجنا من المعبد على نحو غريب فى أحد زواياه[٤]. أما الصرح الذى تهدم ثلاثة أرباعه فلم يعد يبرز لنا إلا كتلاً من الأطلال التى يصعب علينا معها التعرف على أبعاده وقياسه بدقة حيث يصل طوله إلى ستة وخمسين متراً[٥] وسمكه إلى سبعة

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٣ بالمجلد الثالث.

(٢) تسع وعشرون قامة وقدم واحدة.

(٣) أربع وعشرون قامة.

(٤) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٥) ثمان وعشرون قامة وأربع أقدام.

أمتـار[١]، ويشكل محـوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تقـدر بمائة وإحـدى وأربعين درجة. وفى مقدمة الواجهة الشمالية للصرح نرى بعض الكتل الجرانيتية المتناثـرة هنا وهنـاك يوحى شكلهـا بأنهـا كـانت جـزءاً من بعض التـمـاثيل الضخمة[٢].

وفى مقدمة واجهته الجنوبية نلاحظ وجود قاعدة تمثال ضخم خارج الأرض يصل طول ساقـه إلى مـا يناهـز المترين ونصف المتـر[٣] حيث تبـرز لنا تفـاصيل وطيات مـلابسه، لقد كان واقفاً فى وضع السير؛ وكان يتحلى بخنجر مثبت فى خصره. وتوحى لنا كمية هائلة من أنقاض الأحجار الرملية الصوانية الشبيهة بتلك الأحجار التى بنى منها التمثال سالف الذكر أن هناك تمثالاً آخر نُحت من نفس مـادة التـمـثـال الأول، وكانت الكتل الحـجـرية الرملية تزدان ببعض الرمـوز الهيروغليفية الشبيهة بتلك التى نجدها غالباً محفورة على كل التماثيل الضخمة.

وعند عبور الصرح الأول نمر إلى فناء غير منتظم الشكل شأنه شأن الفناء السـابق وهو الذى يقدر طوله بتسعة وثلاثين متراً[٤] حيث لا نرى إلا عند الجهة الشرقـية منه بعض أسـاسـات جدرانه الجـانبية، ويـأتى صـرح آخـر لتـحد هذا الفناء من جهة الجنوب يقترب طوله من ستة وأربعين متراً[٥] وسمكها مـن ثمانية أمتـار[٦]، ويشكل محـوره مع خط الزوال المغنـاطيسى زاوية تقـدر بمائة و وأربعين درجة فى حين يصل ميله المغناطيسى إلى ثلاثة عشـر سنتيمتراً لكل متر،وهو أقل تهدماً من الصـرح الأول حيث يبـرز لنا واجهتـه الشمـالية بعض آثار النقوش التى كانت تزينه . وفى مقدمة الواجهة الجنوبية وصوب الغرب قليلاً يبرز لنا تمثالان فى وضع الجلوس[٧] نحـتـا مـن الجـحـر الجـيرى اللامع سـهل التـشـقق الشـبيـه

(١) ثلاث قامات وثلاث أقدام ونصف.

(٢) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٣) سبع أقدام وثمان بوصات.

(٤) عشرون قامة.

(٥) ثلاث وعشرون قامة ونصف.

(٦) أربع وعشرون قدما وسبع بوصات.

(٧) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

بالرخام، و يبدو لنا أحد التمثالين بحالة جيدة ويكاد يكون مكتمل الأجزاء أكثر من أى تمثال آخر عثرنا عليه بين أطلال الكرنك حيث لم يكن يظهر منه إلا منتصفه، لكن الحفائر التى قمنا بها فى هذا الصدد أتاحت لنا الفرصة لاكتشاف قاعدته التى كان يستقر عليها. وحلية الرأس بالنسبة للتمثال الأول على شكل غطاء ذى خطوط متوازية يغطى الرأس حتى الجبهة و يتدلى خلف الأذنين حيث يتسع عند مستوى المنكبين. أما التمثال الثانى فلا يتبقى منه إلا الجزء السفلى، وتقدر أبعاد التمثالين بعشرة أمتار(١). ولقد قادتنا أعمال الحفر و التنقيب إلى اكتشاف تمثال ثالث تصل أبعاده إلى ثلاثة أمتار(٢) فقط وهو على شكل امرأة. و يبرز لنا أيضاً فى الجهة الشرقية من باب الصرح تمثالان آخران فى وضع الجلوس من الجرانيت الأحمر، وسوف تقودنا المقاييس التالية للحكم على أبعاد شكليهما، فقطر الذراع يقدر بتسعة وخمسين سنتيمتراً(٣) ويقدر قطر مركز الذراع بمتر وعشرين سنتيمتراً(٤)، كما يقدر باقى النراع حتى الإصبع الكبير، أكثر من مترين(٥)، علماً بأن طول الإصبع الكبير يقدر بخمسين سنتيمتراً(٦)، ولقد استغلت بقايا هذه التماثيل العملاقة لصنع أحجار الطواحين التى ما زالت توجد إحداها فى الموقع غير مكتملة يصل قطرها إلى ثلاثة وعشرين سنتيمتراً(٧).

وتبرز لنا بين هذين الصرحين على بعد خمسة وثلاثين متراً(٨) ناحية الشرق أطلال حوض مائى(٩) مازالت تصل إليه مياه الفيضان وهو على شكل مستطيل يقدر طول ضلعه الكبير بمائة واثنين وثلاثين متراً(١٠) وضلعه الصغير بثمانين متراً(١١)، ويبدو أن الأحجار قد غمرته تماماً مازال جزء كبير منه قائما حتى الآن، وما يحتويه من مياه مرة غليظة لا يطاق شربها وينتج عنها عند تبخرها الكثير من النطرون.

---

(١) ثلاثون قدمًا. (٢) تسع أقدام. (٣) قدم واحدة وعشر بوصات.

(٤) ثلاث أقدام وثمان بوصات. (٥) ست أقدام وسبع بوصات. (٦) قدم واحدة وست بوصات ونصف.

(٧) سبع أقدام. (٨) ثمان عشر قامة.

(٩) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ٢٦ بالمجلد الثالث.

(١٠) سبع وستين قامة وأربع أقدام.

(١١) إحدي وأربعون قامة.

وتقدر المسافة بين الصرحين الثانى والثالث بسبعة وسبعين متراً[١]، غير أن الفناء الذى يتوسط على الأرجح المسافة بين بينهما لم يعد باقياً الآن من جدران سوره[٢] أى أثر، بل إننا لم نعد نرى آثار تدل على قواعده و أساساته، ويقدر طول الصرح الثالث بواحد وسبعين متراً[٣] ويصل ارتفاعه إلى ما بين الثلاثة والعشرين و الأربعة و العشرين متراً[٤] أعلى مستوى الأنقاض، فى حين يصل ميل جدرانه إلى أربعة عشر متراً لكل متر مربع، ويشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تقدر بمائة وسبع وأربعين درجة و ثلاثين دقيقة. ولقد تعرض لتداعيات جسيمة فقد دمرت أجزاء كثيرة منه ولعل ذلك مرجعه الإهمال المتعمد لصيانة هذه البناية أو للانحراف الكبير فى قواعد جدرانها نظراً لإرتفاعها الشاهق ولسمكها الكبير. وفى الواقع فقد تم بناء هذا الصرح على شكل مداميك متقابلة دون أى رابط بينها وبين كتلة الصرح فالأحجار كثيرة فى ارتفاعها أما قواعدها فقليلة، ودرجات السلم الداخلية لا تبدو مترابطة ببقية المبنى بحيث إن الأحجار تميل إلى الاختلال والانزلاق على وصلاتها الحجرية، وما من مكان إلا ولاحظنا علية آثار هذا الإهمال. وما زلنا نرى على الواجهة الشمالية له فى مواضع كثيرة منها آثار النقوش التى كانت تزينه، ونرى فى الجزء السفلى منه أربعة أشكال ضخمة تتشابك أياديها حيث يتقدم لها أحد الأشخاص ببعض القرابين وبعصى من تحوت، وتزدان بقية الواجهة بثلاثة صفوف من اللوحات ذات الأبعاد الصغيرة، وما زالت تلك النقوش تحظى فى كثير من المواضع بألوان حمراء براقة ورسمت تفاصيل الأشخاص قبل نقشها. و ليس من شىء تراه فى الأنقاض المتراكمة قبالة واجهة الصرح يوحى بوجود النقوش التى كانت تغطيه بها قديماً و تتكون من عدة صفوف من الأشكال التى يصل ارتفاعها إلى ثلاثة عشر ديسيمتراً[٥] موضوعة على شكل رقائق أفقية،

---

(١) تسع وثلاثون قامة وثلاث أقدام.

(٢) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ المجلد الثالث.

(٣) ست وثلاثون قامة وقدمان.

(٤) اثنين وسبعون قدمًا.

(٥) أربع أقدام.

وفى مقدمة ووسط ما تبقى من كتل حجرية ناتجة عن تدمير المبنى يرتفع تمثال من الجرانيت الأسود والوردى لا نرى منه الآن إلا رأسه و صدره، فى حين أن الجزء الأكبر من حطام يتبعثر هنا وهناك على بعد خطوات من التمثال بما يوحى بوجود تمثال آخر شبيه به موضوع على نحو متناسب ومتناسق مع وضع الجانب الآخر من الصرح وإن كان يميل إلى الشرق قليلاً. وما زلنا نرى عند البوابة بعض آثار هذه المجارى المنشورية الشكل التى كانت تخترق عادة الواجهة الخارجية لهذا الطراز من المبانى وهى مخصصة كما سنثبت ذلك لاحقاً لإستقبال الصوارى الدالة على الانتصار.

ويصل طول الفناء الكائن بين الصرحين إلى ثلاثة وثمانين متراً[٢] و يحده من الغرب سور مازال يحتفظ ببعض ارتفاعه أعلى مستوى الأنقاض، وفى اتجاه الشرق من خلال بعض المبانى ذات الطبيعة الخاصة التى سوف نتعرض لوضعها لاحقا. ويصل طول الصرح الرابع إلى أربعة وستين متراً[٣] وسمكه عشرة أمتار[٤] وتقدر زاوية ميل جدرانه بنفس مقياس ميل الصرح السابق حيث يشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تبلغ مائة و أربعاً و أربعين درجة، وتتجسد على هذا الصرح مظاهر الدمار الشديد ولايتبقى منه شىء اللهم إلا بابه المبنى بالجرانيت الخالص، وما زلنا نرى فى مقدمة واجهته الشمالية وتحديداً على جانبى الممر الخاص به تمثالين عملاقين[٥] من الحجر الجيرى المتبلر اللامع سهل التشقق الذى يكاد يتشابه تماماً والرخام، والتمثالان واقفان فى وضع السير ويتدلى من خصرهما نوع من الخناجر يتشابه وتلك التى يستخدمها المماليك الآن، ويصل ارتفاعهما إلى أربعة أمتار ونصف المتر[٦] فوق مستوى الأنقاض وبقايا القطع الحجرية المحيطة بهما. وقد تهدم الصرح وتحطم التمثالان جزئياً حيث فقد رأسيهما أما الأذرع و الأيادى فقد تحطمت تماماً، وتصل أبعاد هذين التمثالين إلى عشرة أمتار[٧]. ويبرز لنا فى مقدمة الواجهة الجنوبية وعلى كل من

---

(١) راجع ذلك لاحقًا. (٢) اثنتين وأربعون قامة وثلاث أقدام. (٣) إثنتين وثلاثون قامة وخمس أقدام.

(٤) ثلاثون قدمًا. (٥) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٦) أربع عشرة قدمًا. (٧) ثلاثون قدمًا.

جانبى الباب تمثالان من الجرانيت الوردى فى وضع الجلوس لم يعد يتبقى منهما الآن سوى بعض القطع الحجرية لا هيئة لها، ومن المحتمل أن يكون تحطمها لايرجع لأزمنة بعيدة حسبما يعتقد بوكوك الذى رحل إلى مصر فى الفترة ما بين عامى ١٧٣٧ و١٧٣٩ فقد كانا آنذاك بحالة جيدة. وعلى بعد خطوات من التمثالين فى الاتجاهين الشرقى و الغربى نرى الكثير من بقايا الأحجار الرملية الصوانية، وهناك على سبيل المثال قطعة حجرية ضخمة طمس الجزء الأكبر من معالمها بحيث لم يعد مظهرها ينم الآن عن أى شىء مما يدعونا لافتراض وجود تمثالين آخرين فى ذلك الموقع و هكذا تكون محصلة التماثيل الموجودة فى مقدمة الصرح أربعة. أما الواجهة الجنوبية فما زالت تعرض لنا آثار النقوش التى كانت تتحلى بها حيث نرى فى الجزء الشرقى منها بعض الأشكال وتصل أبعادها إلى ستة أمتار[1]، فى حين أن زخارف الجزءّ الغربى تهشمت تماماً. ويتميز الصرح بأبعاده الكبيرة وجودة المادة التى بنى منها، فليس ثمة علاقة بين الجرانيت وبقية المبنى وهو ما يوحى لنا للوهلة الأولى أنه لم يستخدم إلا كمجرد قشرة أو حلية، لكننا ما لبثنا أن اكتشفنا أنه لم يكن مجرد قشرة بل إن الصرح كله قد بنى من هذا الجرانيت. علاوة على ذلك فنحن نلاحظ تشقق و تقشر بل و تحطم العديد من الكتل الحجرية لثقل طبقاتها العليا الضخمة، أما الأحجار الرملية التى تشكل بقية الصرح فقد وضعت بقليل من الإهتمام بينما أصبح الآن الملاط المستخدم لتماسك الأبنية هشاً وسهل التفتت. وعموماً فالبوابة الجرانيتية تزدان داخلياً و خارجياً بلوحات ورموز هيروغليفية[2] مرسومة بخطوط محددة وتحظى بغزارة تفاصيلها المدهشة بحق. وهناك ما يدعو للدهشة ولا سيما إذا ضاهيناها بتلك التى نفذت بالحجر الرملى على بقية الصرح،ويبدو أن الجمال إنما يرجع فى الحالة الأولى إلى فن راق رفيع، أما الحالة الثانية فالمرء محمول فيها على الإعتقاد بأنها لم تنفذ ولم تتم إلى نفس الحقبة الزمنية. و فيما يختص بجمال العمل و إتقانه يبدو أن النقوش التى

---

(١) ثمان عشرة.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٧ الشكل رقم ١ والشكل رقم ٢ بالمجلد الثالث.

نفذت البوابة الجرانيتية تضاهى تماماً الرموز و الحروف الهيروغليفية التى تزدان بها المسلات وبالرغم من أنه يبدو من الثابت أن الفنانين المصريين كانوا يضفون على نقوشهم البارزة المزيد من العناية والدقة خاصة تلك التى كانوا ينفذونها على الأحجار الصلبة و الأحجار القيمة، إلا إنه يتعين علينا مع ذلك التسليم بأنهم كانوا يستخدمون فى نحت الأحجار و تقطيعها أدوات ذات صلابة خاصة.

وتجسد لنا النقوش التى تتحلى بها البوابة الجرانيتية بعض القرابين[١] المقدمة إلى الآلهة ولا سيما إله طيبة الكبير حريوقراط ويرمز إلى الخصوبة والتكاثر. وفى حقبة ليست بالبعيدة ربما تكون فى عصور الإمبراطورية البيزنطية التى حرص فيها اليونانيون الأقباط على ممارسة طقوسهم الدينية داخل الأروقة و المعابد المصرية القديمة، أخذوا على عاتقهم طمس و إزالة عضو الذكورة الذى يرمز لهذا الإله، إلا أنهم لم ينجحوا فى إزالة هذا الجزء تماماً ولا يتحلى النقشان البارزان على الباب بأى رموز هيروغليفية لكن كل شىء يحمل على الاعتقاد أنهما مثل كل النقوش البارزة الأخرى كانا سيتحلان بها فى حالة اكتمالهما، وما من شك فى ذلك خاصة و إننا نرى فى اللوحة العليا[٢] بداية صف غير مكتمل يتضمن بعض الرموز الهيروغليفية.

وفى منتصف الفناء الذى يحده الصرحان الأخيران نلمح وجود آثار مبنى[٣] يبدو أنه كان يستخدم كسكن خاص، يتألف من مبنى أساسى يتكون من رواق كامل وقاعة ترتكز سقوفها على دعائم و أعمدة،وهذا هو كل ما استطعنا رؤيته من خلال تلك العوائق و الأنقاض الموجودة، لأننا نعلم بأن العمارة المصرية القديمة كانت تعتمد غالباً على الأعمدة التى كانت طبلياتها و تيجانها فى أعلى نقطة، بمعنى أن الأعمدة العادية لم تكن تتم عند طمسها أو دفنها وسط الأنقاض عن أى سمة خاصة تميزها عن الدعامات .وينقسم جناحا المبنى إلى

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٧، الشكل ١ والشكل ٢ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٧، الشكل ١ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

حجرات صغيرة طويلة فى غير اتساع، ويرتفع فى مقدمة الرواق لمسافة تصل إلى المترين و ستين سنتيمترا أعلى مستوى الأنقاض طراز من الدعامات من الجرانيت الخالص ويبدو أنه كان يستخدم كدعامة لبوابة المبنى. وتعد الطريق التى شكلتها الصروح الأربع أحدى الطرق التى تتسم بالعظمة و الفخامة حيث جند المصريون القدماء لبنائها كل ما يتميزون به من ثروات و خبرات فنية و كل ما ينعمون به من أحجار قيمة، ولقد أطلق اليونانيون على هذه المبانى اسم Propylées[1] (أى الرواق العظيم)، ويتضمن هذا الرواق أو الطريق الآن إثنى عشر تمثالاً عملاقاً من قطعة واحدة تتجاوز أبعادها العشرة أمتار،و ما تبقى من أحجار يوحى بأن هناك المزيد منها وقد يصل عددها إلى ثمانية عشر تمثالاً، وقد يكون بوسعنا إذا أقدمنا على الحفر بتلك المنطقة اكتشاف عدد كبير منها.

الموضوع الثانى
طريق الكباش

يبرز لنا فى مقدمة الصروح إذا ما سرنا فى اتجاه مائل صفان من تماثيل أبى الهول الضخمة التى تنتشر بجميع أطلال طيبة،ففى الشرق ما زلنا نرى منها خمسين تمثالاً دمرت أجسامها إلى حد ما،إلا أنها لم تنتقل من موضعها الأصلى،وقد يكون من السهل أن نرى المزيد منها بحيث يصل مجموعها إلى ثمانية و ستين تمثالاً فمالا نراه منها الان ربما رفع من مكانه أو تحطم تماماً أو ربما دفن أيضاً تحت الأنقاض.أما فى الغرب فنحصى منها اثنين و خمسين تمثالاً لا تكاد تكون فى حالة جيدة جداً، اللهم إلا ثلاثة عشر منها قد تحطمت و إن كانت أنقاضها ما زالت موجودة فى مكانها. ولتماثيل أبى الهول جسم أسد و رأس كبش[2]، و أقدامها الأمامية منبسطة أمامها، أما أقدامها الخلفية فمثنية تحت الجسم، وتبدأ كسوة الرأس من الرأس نفسه وتتدلى على الظهور و الرأس

---

(١) راجع لاحقًا البحث الذى قمنا به حول نص لاسترابون.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٦، الشكل ١ والشكل ٢ بالمجلد الثالث.

و الكتفين. وتستقر تماثيل أبى الهول على قاعدة يبلغ ارتفاعها ثمانية و ثلاثين سنتيمتراً[١] وترتكز على قاعدة عمودية تزدان بكورنيش و إفريز، و للأسف لم تتح لنا الأنقاض رؤية السطح السفلى للقاعدة العمودية، غير أن المناظرة تحملنا على الاعتقاد أنها شبيهه بقواعد تماثيل أبى الهول[٢] الموجودة فى مقدمة المدخل الغربى للمعبد. ولقد لاحظ أحد زملائنا[٣] أن العديد من هذه القواعد له زوايا خلفية مستديرة، أما أغلبها فينتهى على شكل مربع،ويصل طول القواعد العمودية إلى خمسة أمتاروستة وثلاثين سنتيمتراً[٤] وعرضها إلى متر ونصف المتر[٥]، وتصل المسافة بين بعضها البعض إلى ثلاثة أمتار وستين سنتيمتراً[٦]، أما الكورنيش الذى تزدان به فيقدر سمك بروزه بستة عشر سنتيمتراً[٧]، ولقد تم نحت كل هذه التماثيل من الحجر الرملى. ونجد فى نهاية الطريق أساسات خاصة بأحد الأبواب داخل سور بنى بالطوب النيئ ويحتوى على أغلب الأطلال البعيدة فى الجنوب التى سوف نتعرف عليها لاحقاً وسوف نختتم بها وصف الأنقاض الشاسعة بمعبد الكرنك. وعندما ننعطف إلى اليمين فى اتجاة الغرب ندخل إلى طريق آخر يضم طراز آخر من تماثيل أبى الهول تتميز بصغر أبعادها، أجسامها على شكل أسد شرس ولها رأس إنسان[٨]، ترتفع على قواعد عمودية يصل طولها إلى ثلاثة أمتار[٩] وعرضها إلى ثمانين سنتيمتراً[١٠]، بينما تقدر المسافة الفاصلة بينها بمتر واحد[١١] تقريباً، ولقد دمر هذا الطريق تماماً. وما

---

(١) قدمًا واحدة وبوصتان.

(٢) راجع اللوحة رقم ٢٩، الشكل الأول والثانى والثالث بالمجلد الثالث.

(٣) للسيد بلزاك فى هذا العمل أفكار مهمة ومفيدة متعلقة بالآثار المصرية.

(٤) ست عشر قدمًا وست بوصات.

(٥) اربع اقدام وسبع بوصات.

(٦) إحدى عشرة قدمًا.

(٧) ست بوصات.

(٨) راجع رسم أحد القطع الحجرية الخاصة بتماثيل أبى الهول اللوحة رقم ٢٩، الشكل الرابع بالمجلد الثالث.

(٩) تسع أقدام وبوصتان.

(١٠) قدمان وخمس بوصات ونصف.

(١١) ثلاث أقدام.

زال الصف الشمالى يعرض لنا بقايا ثمانية عشر تمثالاً، فى حين أن عرضها الأصلى لا يجب أن يقل عن ثمانية و ثلاثين، أما الصف الجنوبى فيضم سبعة تماثيل، بينما لا يجب أن يقل عددها الأصلى عن أربعة وثلاثين وما تبقى منها قد تحطم تماماً وتناثرت أنقاض التماثيل الأخرى أو دفنت كلية.إن هذه الطريق التى يصل طولها إلى مائة وسبعين متراً[١] يتغير فجأة من اتجاهها حيث تكون زاوية منفرجة فى اتجاه الجنوب وتقودنا مباشرة إلى معبد الأقصر، حيث نرى هناك أطلال عديدة لتماثيل أبى الهول لها جسم أسد و رأس انسان، ويتضح هذا بصفة خاصة فى النسق الغربى حيث نلاحظ وجود الكثير من الأنقاض.ويوجد الآن أربعون تمثالاً لأبى الهول مستقرة فى مكانها الأصلى، وإن كانت فى مجملها غير محددة المعالم وتفصل بينها مسافات؛ بحيث إنه يمكننا وضع مائة وتسعين تمثالاً مماثلاً فى المسافات التى تفصل بينها، وتنتشر أنقاض هذه التماثيل فى مساحة تقدر بثمانمائة وستة وثلاثين متراً[٢]، وما من شك أن الطريق تمتد لتصل إلى مدخل معبد الأقصر،وهو ما يعنى مسافة تقدر بألفى متر[٣] حيث لا يضم هذا الطريق أقل من ستمائة تمثال فى كل جانب على حده. وفى الفترة التى رحل فيها سترابون إلى مصر كانت تستخدم بلاطات حجرية مربعة كبيرة[٤] لرصف كل هذه الطرق، ما زلنا نرى بقاياها فى مقدمة الصرح الشمالى، بيد أننا هنا وفى كل مكان آخر لم نعد نراها فقد دفنت تماماً تحت الأنقاض. ووفقاً لما رواه الرواد من الباحثين وبخاصة هيرودوت[٥] فإن مداخل هذه المبانى يبدو أنها كانت تزرع بالأشجار مما يضفى طابعاً فريداً يتميز بالسحر و الجمال. وإذا أردنا الآن تكوين فكرة دقيقة عن طريق الكباش الذى يقودنا من معبد الكرنك إلى

---

(١) سبع وثمانين قامة.

(٢) أربعمائة وتسعة وعشرون قامة.

(٣) ألفا وستة وعشرون قامة.

(٤) راجع النص التالى لسترابون.

(٥) يقدم الكاتب هنا وصف لمدينة تل بسطة ومبانيها المقدسة: «يوجد فى مقدمة المدخل طريق مرصوفة يبلغ طولها ثلاث غلوات تقريبًا وبعد مكانًا للسوقة يصل عرضه إلى أربعة بلترات، وتزدان هذه الطريق من الجانبين بأشجار عالية. (هيرودوت، الكتاب الثانى).

معبد الأقصر من ناحية المساحة والتأثير فعلينا أن نتصور طريق حقول الإليزيه انطلاقاً من قوس النصر ووصولاً إلى ميدان الكونكورد الذى يزادن جانباه بصف من ستمائة تمثال لأبى الهول شبيهة بتلك التى قمنا بوصفها تواً.

وتنتهى هذه الطريق البديعة من جهة معبد الكرنك بممر يعد امتدادا لها ويصل إلى باب النصر الذى يرتفع شامخاً فى مقدمة المعبد الجنوبى الكبير،وهو أحد الآثار المهمة الذى يتحتم علينا وصفها.غير أن هذه التماثيل ليست مجرد حيوانات وهمية فحسب، بل تجسيد دقيق لبعض الكباش[١]، وقد بدا لنا مهماً أن نصف أجسامها وما تتحلى به من صوف، قد نقش على نحو بارز تحت أعناقها وفى مقدمة صدورها أشكالاً لملك يرتدى تاج و يزدان بحلية شأنه شأن كل التماثيل من هذا الطراز ويحمل بين يديه الرموز و الشعارات المقدسة،ويتميز رأس الكبش بدقة وبراعة التقليد ويصل طوله إلى متر وثلاثة وثلاثين سنتيمتراً[٢] انطلاقاً من أطراف الفم و حتى مؤخرة الجمجمة،ويستقر الكبش فى وضع القرفصاء حيث تمتد ساقاه الأماميتين تحت جسمه على قاعدة ترتكز فوق قاعدة عمودية يصل طولها إلى أربعة أمتار وتسعة عشر سنتيمتراً[٣]. وعرضها مترً و أربعون سنتيمتراً[٤] وتتوج بإفريز،وكل صف من صفوف الطريق يشتمل على ثمانية وخمسين كبشاً فى مساحة لا تزيد عن مائة وخمسة و ستين متراً[٥]. ورغم أن هذه الصور الحيوانية ليست جميعاً فى مكانها الأصلى،إلا أن العدد المشار إليه يعد دقيقاً نظراً لتطابق الصفين، فما ينقص فى أحد الصفين نجد ما يقابله فى الصف الآخر، ولقد شوهت هذه الكباش إلى حد ما، وبخاصة رؤوسها[٦] التى تحطمت تماماً وما زال بعضها يستقر بجوار القواعد العمودية. ولقد حاولنا للوهلة الأولى الأعتقاد بأن هذه الرؤوس تعد جزءاً منفصلاً عن

---

(١) راجع اللوحة رقم ٤٦ بالمجلد الثالث.

(٢) أربع أقدام.

(٣) إثنى عشرة قدمًا وعشرة بوصات.

(٤) أربع أقدام وأربع بوصات.

(٥) أربع وثمانين بوصة ونصف.

(٦) لقد نقلنا إلى مدينة الإسكندرية رأس هذه الكباش وهى تحظى الآن بعناية فائقة.

بقية الجسم، لكننا وبالبحث الدقيق سرعان ما تراجعنا عن فكرنا هذا وعدنا إلى الصواب حيث نسلم أنه ليس كل حيوان نحت من حجر واحد، بل إن القاعدة التى يرتكز عليها تعد جزءاً لا يتجزأ من نفس الكتلة الحجرية. وهناك مساحة خالية تقدر بمائة وعشرة أمتار[١] تبدأ من الحد الجنوبى لطريق الكباش وصولاً إلى ممر تماثيل أبى الهول المتجهة صوب معبد الأقصر ويمكن أن يشتمل فى كل من جانبيه على خمسة وثلاثين كبشاً، وإن كنا الآن لم نعد نرى أى أثر لها، إما لأنها تهدمت تماماً وباتت بقاياها مبعثرة أو مدفونة تحت الأنقاض، أو لأن الطريق لم تمتد البتة لأبعد من ذلك. و لقد أتيحت لنا الفرصة أكثر من مرة لملاحظة أن الفنانين المصريين كانوا ينحتون تماثيلهم التى تتخذ هيئة الحيوانات بكثير من الدقة والإحكام أكثر مما تتسم به الصور البشرية، ولا شك أن ما تتحلى به طرق الكباش و أبى الهول من تماثيل متقنة لخير دليل على ذلك، فجسم الأسد يعد عملاً فريداً يتميز بإتقان معالمه و تفاصيله، فقد تم التعبير عن عضلاته و مفاصله بشكل مدهش ومحسوس.أما تماثيل الكباش فقد نفذت بشكل يبرز تماماً استدارة و انسياب أشكال أجسامها.

وفيما يتعلق بشكل طرق أبى الهول يمكننا أن نلاحظ عدم انتظام شديد قد يكون مرجعه فى الغالب إلى أن المبانى التى وضعت تلك التماثيل فى مقدمتها بنيت فى فترات زمنية مختلفة، وعندما أراد المصريون القدماء الربط بعد ذلك بين كل هذه الآثار لم يكن بوسعهم إلا أن يتخذوا اتجاهات مائلة. إن التنوع الذى يحيط بتلك التماثيل لهو شىء جدير بكل اهتمام. ولقد رأينا فى أكثر من مناسبة وموقف أن الزخارف التى تعتمد عليها العمارة المصرية القديمة لم تكن قط وليدة الصدفة أو الرغبة الشخصية، بل على العكس كان هناك دائماً ما يبررها، ولعل ما كان يبدو غريباً للوهلة الأولى، أضحى بعد ذلك منطقياً بعد أن تم دراسته و بحثه بعناية من خلال بعض المناظرات الزاخرة بالعقل والإحساس التى تقوم على معرفة دقيقة بظواهر الطبيعة. فنحن على حق عندما نعتقد أن جسم

---

(١) ست وخمسين قامة ونصف.

الأسد عندما يتحلى برأس كبش أو رأس إنسان، أو عندما يتشكل طريق كامل من الكباش فإن ذلك ليس مرجعه الصدفة، فسوف نلاحظ بداية أن تمثال أبى الهول الذى له جسم أسد و رأس إنسان موجود بمنطقة إسنا[١]، وهو يسبق برج العذراء الذى يتقدم حركة سير الأبراج فى هذه الدائرة الفلكية. أما الكباش فقد تم تجسيدها على النحو الذى صورته الآثار الفلكية من خلال الرسومات الموجودة بإسنا ودندرة[٢]، حيث يرقد الحيوان فيأخذ نفس الوضع فساقاه الأماميتان تمتدان أمامه، أما الخلفيتان فتنثنيان تحت جسمه، و الاختلاف الوحيد الجدير بالملاحظة هو الفارق بين الصورتين، ففى البروج الفلكية يتجسد لنا رأس الكبش مائلاً للخلف، وفى النقوش البارزة المتعلقة بعلم الفلك نرى أيضاً بعض رؤوس الكباش تزدان بها أجسام الأسود[٣] وهكذا تتجمع كل الشواهد لتحملنا على اعتقاد أن تماثيل أبى الهول و الكباش التى تتحلى بها الطرق هى مجرد شعارات ورموز تذكرنا بالبروج الفلكية المختلفة الموجهه صوب الشمس، ولقد سبق لنا ووقفنا على حقيقة سوف يثبت هذا الكتاب مصداقيتها تماماً وهى أن المصريين كانوا على معرفة كاملة بما يسمى فى علم الفلك تقدم الاعتدالين، و بمقتضى هذا القانون فإن الشمس من خلال دورانها العكسى تطوف بالأبراج المختلفة فى غضون فترة كبيرة تقدر بستة و عشرين ألف عام تقريباً[٤]. فهل أراد المصريون من خلال رأس تمثال أبى الهول النيله جسم أسد ورأس إنسان أن يشيروا إلى نقطة فى هذا الدوران الكبير الذى يقع بين برجى الأسد و العذراء حيث تكون الشمس فى فترة الانقلاب الصيفى وحيث ينبع النيل من مصادره الأصلية راوياً بمياهه الخصبة جميع ربوع مصر؟ وهل شيدت طرق الكباش لتذكرنا بتلك الفترة الفلكية التى كان فيها برج الحمل يمثل فترة الاعتدال الخريفى، وعندما يكون برج الجدى فى فترة الانقلاب الصيفى يكون برج الميزان فى فترة الاعتدال الربيعى و برج السرطان فى فترة الانقلاب

---

(١) راجع اللوحة رقم ٧٩ بالمجلد الأول.

(٢) راجع هذه الآثار بالمجلد الأول.

(٣) راجع بصفة خاصة رسم الأبراج بالمعبد الصغير الذى يقع شمال إسنا. اللوحة رقم ٨٧ بالمجلد الأول.

(٤) خمسة وعشرين ألف وثمانمائة وسبعة وستين عامًا راجع علم الفلك الطبيعى للسيد بيو.

الشتوى، وهى فترة شهيرة يرجع إليها الفضل فى تأسيس البروج المصرية[1]؟ وقد يكون بوسعنا أيضا أن نعتقد أن علماء الفلك أرادوا تخصيص فترة معينة قريبة جداً منا يكون فيها برج الحمل فى فترة الاعتدال الربيعى، وهى فترة لازمة لكل من يعيش و يتنفس، وهى أيضاً شعار لإله خلع عليه المصريون أسماء وصفات ترتبط بنقاط مختلفة فى محيط دورانه.

ولعل تماثيل أبى الهول التى لها رأس كبش وجسم أسد تشير إلى بعض الصفات التى يختص بها الكبش و الأسد السماويين.

وليس أمامنا إلا التحفظ تجاه تلك التصورات التى تجول بفكرنا عندما ننصرف إلى تلك المناظرات المماثلة، ومع ذلك كيف لنا ألا نستفيد منها ونصل إلى بعض النتائج، ولا سيما إذا دعمتها وأثبتتها تجارب قدامى الباحثين[2] وكذلك الوقائع المتعددة التى سبق ذكرها فى هذا الكتاب التى تنطوى على أن الدين، بل و علم اللاهوت كله عند قدماء المصريين كان يتأسس على علم الفلك، وبخاصة مسيرة الشمس بالنسبة لدائرة البروج، وعلى الأثر الطيب الذى يحدثه هذا النجم على سطح الكرة الأرضية ؟ إذاً فليس ثمة شك أن المصريين عندما شيدوا هذه التماثيل إنما أرادوا أن يتركوا للأجيال التالية علامات مؤكدة على معرفتهم الكاملة بعلم الفلك، أو أيضاً تذكاراً دائماً على ما شيدوه فى تلك الفترة من مبانى ولا يمكن أن ننكر فى هذا المقام أنهم كانوا بحق على دراية كاملة ورفيعة المستوى بكل ماله علاقة بنحت المئات من التماثيل كما لو كانت شهود إثبات على مدى غزارة علم هذا العصر كلهم لا يمكن الاعتراض عليها أو ردها. وتحت أى منظور يمكن أن نرى من خلاله هذه التماثيل، ليس بوسعنا إلا التسليم بأن المصريين تميزوا فى عمارتهم بضروب من الزخرفة و الزينة بالغة التعبير، حتى أن الشعوب والأمم التى انتهجت علومهم و فنونهم لم تأتى بجديد يضاهى أعمالهم الخالدة، فعلم الفلك لم يكن مستساغاً عند الإغريق، وكذلك الحال كان

---

(١) راجع «أصل كل العبادات» لدوبوى، المجلد الثالث.

(٢) راجع إيزيس وأوزوريس لبلوتارخ وسن كليمينس السكندرى والعديد من الأبحاث الأخرى التى يصعب ذكرها هنا.

بالنسبة للرومانيين الذين كانوا أقل منهم معرفة بعلوم السماء، أما الشعراء الأقدمين ممن حرصوا على إضفاء روح الفكاهة على الطقوس و الرموز التى كان المصريون القدماء يخصون بها الحيوانات أثبتوا أنهم لم يستوعبوا أبداً الأسباب الباعثة على ذلك، فقد عابوا على المصريين أشياء تبدو لنا الآن محل إعجاب وتقدير. وكل ذلك كان من شأنه فى الواقع أن يذكرنا بالطقوس و العبادات التى كانت سائدة فى طيبة آنذاك، مثل عبادة الإله آمون إله الشمس الذى يرمز إليه ببرج الحمل. ومن ثم فإن طرق أبى الهول، بل النقوش التى تزدان بها المعابد وشواهد قدامى الباحثين أمثال هيرودوت[١] و ديودور الصقلى[٢] واسترابون[٣] وكليمنيس السكندرى[٤] ولفيف من الباحثين الآخرين الذين نزعوا جميعاً إلى إثبات أن أهل طيبة كانوا يخصون الكبش بعبادات خاصة، ولا يجب أن يفهم من ذلك إلا الحمل السماوى، أو بالأحرى الشمس التى يرمز إليها بالحمل فى دائرة البروج، وكانت صورتها الحية عبارة عن كبش[٥] ربى وغذى فى معابد طيبة، ولقد وجدنا بعض عظام الكبش محنطة فى بعض القبور و السراديب الموجودة تحت الأرض، ويعد هذا دليلاً آخر يضاف إلى مجموعة الأدلة والبراهين التى توصل إليها الباحثون القدمين فيما يتعلق بعبادة سكان العاصمة القديمة للمصريين.

ولقد استخدم هيرودوت[٦] للإشارة لتماثيل أبى الهول ما يعنى أن تماثيل أبى الهول شبيهة بالإنسان، وكأن هذا المؤرخ أراد أن يعلن من خلال هذا اللفظ أن تلك التماثيل تتحلى برأس إنسان. ولقد ذكر كليمنيس السكندرى[٧] أن تماثيل أبى الهول كانت تتكون من إضافة جسم أسد إلى رأس رجل، ولقد أعتقد

---

(١) هيرودوت: «التاريخ»، الجزء الثانى، الفصل رقم ٤٢، ص١٠٦، طبعة عام ١٦١٨.

(٢) ديودور الصقلي: «تاريخ المكتبة»، الجزء الأول.

(٣) استرابون، الجزء الأول الفصل السابع عشر، ص٨١٢، طبعة باريس عام ١٦٢٠.

(٤) كليمنيس السكندري، ص٢٥، طبعة عام ١٦٢٩.

(٥) جابلونسكى: «مصر»، الجزء الأول، الفصل الثانى.

(٦) هيرودوت: «التاريخ»، الجزء الثانى، الفصل رقم ١٧٥، ص١٧٥، طبعة عام ١٦١٨.

(٧) كليمنيس السكندرى، الجزء الخامس، ص٥٦١، ص٥٦٧، باريس ١٦٢٩.

أن فى ذلك إشارة إلى امتزاج القوة فى الشجاعة. ولعلنا فى العصور الحديثة قد ربطنا بين هذا المعنى و تماثيل أبى الهول، إنه زعم لا يمكن إنكاره، بيد أنه من الواضح أيضاً أننا لو رجعنا لتلك العصور القديمة فى نفس الحقبة التى نقشت فيها دائرة البروج بإسنا، لاكتشفنا أنه ليس بوسعنا تفسير هذا الشعار على هذا النحو. هذا بالإضافة إلى أن جميع تماثيل أبى الهول التى شاهدناها فى مصر التى لها رأس بشرية، باستثناء التمثال الموجودة بمنطقة الأهرامات لها رأس امرأة لا رأس رجل، وتتفق رؤيتنا هذه مع الشواهد والبراهين التى جاء بها بعض قدامى الباحثين[١].كذلك فإن الباحث الشهير وينكلمان لا يتطرق الشك إلى نفسه ولو مرة واحدة فى أن تماثيل أبى الهول المصرية نحتت على شكل جسم أسد و رأس امرأة.

الموضوع الثالث

وصف البوابة والمعبد الجنوبى الكبير

من بين جميع الأبنية القائمة فى جنوبى معبد الكرنك، ليس هناك ما هو بحالة جيدة أكثر مما سنقوم بوصفه ؛ أى المعبد الكبير والبوابة التى تسبقه، فكلاهما يتجه مدخله نحو الجنوب، فبالنسبة إلى الزائر الذى يتخذ طريقه نحو الكرنك بعد زيارته لمعبد الأقصر يجدهما أمامه، فهو يصل إلى هناك مباشرة إذا سلك طريق الكباش.

ويظهر من هذه الناحية الجانب الأكثر ثراء وجمالاً[٢] لهذه الأبنية. فالبوابة الجنوبية تنفصل تماماً عن الكتل الحجرية لأى من الصروح، وهى تتميز بتناسق أبعادها وثراء وتنوع التماثيل والنقوش التى تزينها، إنها مثال واضح ومدهش لنوع من فنون العمارة الذى لاتنسبه عادة بعض الأراء المخالفة إلى الذوق

---

(١) إليان، «الطبيعة الحيوانية»، الجزء ١٢ المقطع ٧.

(٢) انظر اللوحة ٤٩ المجلد الثالث.

المصرى. إن الأبنية التى تظهر على مستوى الأرض من هنا ومن هناك والتى لها نفس سمك البوابة، لا تمتد لمسافة أكثر من سبعة أمتار[١]، كما أنها تبدو وكأنها مجرد دعامات لحائط، ودون شك فقد يقول البعض إن باقى هذا الصرح مدفون تحت الأنقاض ولكننا لم نلحظ فى المكان ما يجعلنا نعتقد فى ذلك الرأى. نحن نرغب بالأحرى فى الاعتقاد بأن البوابة كانت دائماً معزولة بدلاً من أن نرفع عن المصريين الشهادة لهم بأنهم قد قاموا ببناء صرح رائع منسق. بل من الطبيعى أن ننجذب لتقليد مثل هذا البناء الذى يوجد مثله الكثير من بين الأبنية المصرية. ونرى فى المعبد بوابتين متماثلتين فى الشمال وأخرى فى الجنوب، كما توجد بوابة مماثلة فى معبد دندرة.

ويحتوى معبد الكرنك على آخر الأبنية التى أضاف فيها المصريون الانسيابية والثراء وكمال التفاصيل إلى أسلوب بنائهم البسيط الخالى من الزخارف، ويرتكز السور المصنوع من الطوب النيئ والذى يحيط بالمعبد على جانبى البوابة المعزولة ؛ وهذا هو الوضع هنا. ففى الواقع لا يمكن لأحد أن يشك فى أن السور[٢] المبنى من الطوب النيئ الذى يحيط بأهم آثار معبد الكرنك، لا ينتهى عند البوابة الجنوبية وذلك بملاحظة أن عمق البوابة يساوى عرض السور المحيط بالمعبد، بالإضافة إلى أن واجهات البوابة تمتد مع واجهات الجدار الذى يحيط بالمعبد. وهذا يفسر بالطبع لماذا يختلف تماماً اتجاه المعبد التى تسبقه مما كان يبدو مثيراً للدهشة ؛ إذ إنه لا يتم إدراكه من الوهلة الأولى. ونستنتج أيضاً من ذلك أنه قد تم بناء البوابة الجنوبية بعد بناء المعبد ويتضح ذلك أيضاً من فحص بناء ونحت هذين المبنيين.

وتنقسم البوابة الجنوبية من الداخل إلى ثلاثة أجزاء. ففى الجزء الأوسط المعزول عن الجزئين الآخرين، توجد مصاريع خشبية، يصل عمق هذا الجزء إلى ٦٣ سم[٣] ويبلغ عرضه ٣ أمتار و ٣٢ سم[٤].

---

(١) ٢١ قدمًا.

(٢) انظر الخريطة الطوبوغرافية، اللوحة رقم ١٦، المجلد الثالث.

(٣) قدمًا و١١ بوصة. (٤) يساوى ١٠ أقدام و٢ بوصة.

لقد أدهشنا كثيراً هذا البناء بتناسق تكوينه وجماله، حتى أننا نعتقد أنه يجب علينا وضع جدول هذه الأبعاد تحت أعين القارىء :

- عرض فتحة البوابة ٥,٦١ متر (١)
- عرض كل ركيزة ٣,٤٠ متر (٢)
- العمق الإجمالى للبوابة من مستوى الأرض ١١,٦٢ متر (٣)
- عرض القوائم على نفس المستوى ٤,١٥ متر (٤)
- ارتفاع البوابة أسفل النقش المسطح ١٤,٣٢ متر (٥)
- ارتفاع العتب الشريط ٢,٦٥ متر (٦)
- سمك الشريط ٠,٥٣ سم (٧)
- (مجموعهما) ٣,١٨ متر (٨)
- ارتفاع الكورنيش ـ دون الحافة البارزة ـ ٢,٥٢ متر (٩)
- ارتفاع الحافة البارزة ١,٠٠ متر (١٠)
- (مجموعهما) ٣,٥٢ متر (١١)
- (المجموع) ٦,٧٠ (١٢)

الأرتفاع الإجمالى للبوابة ٢١ متر (١٣)

بروز الكورنيش على واجهة الجدار المائلة من حافة الشريط ٠,٨٥ سم (١٤)

بروز الكورنيش على الواجهات الطولية للجوانب ١,٢٦ متر (١٥)

وتبعاً لهذا الجدول ؛ حيث يتجلى لنا أن كتلة البناء خصصت مساحات أكبر للإشغالات أكثر من الفراغات وذلك بنسبة الربع. ويعادل ارتفاع البوابة من أسفل

---

(١) ١٧ قدمًا و٣ بوصات. (٢) ١٠ أقدام و٥,٥ بوصة. (٣) ٣٦ قدمًا و٣,٥ بوصة.
(٤) ١٢ قدمًا ٩ بوصات. (٥) ٤٤ قدمًا. (٦) ٨ أقدام وبوصة ٩ خطوط.
(٧) ١ أقدام و٧ بوصات و٦ خطوط. (٨) ٩ أقدام و٩ بوصات ٣ خطوط. (٩) ٧ أقدام و٩ بوصات.
(١٠) ٣ أقدام و١١ خط. (١١) ١٠ أقدام و٩ بوصات و١١ خط. (١٢) ٢٠ قدمًا و٧ بوصات.
(١٣) ٦٤ قدمًا و٧ بوصات ٨ خطوط. (١٤) ٢ قدمًا و٧ بوصات ٤ خطوط.(١٥) ٤ قدم و١٠ بوصات و٥ خطوط.

الساكف مرتين ونصف فتحة البوابة. أما عرض البناء فى مجمله فيساوى ضعف الارتفاع الإجمالى تقريباً، وهذه النسبة تلاحظ غالباً فى العمارة المصرية. كما أن ارتفاع العتب يساوى ارتفاع الكورنيش، وسمك الحافة البارزة يساوى ضعف سمك الشريط، وتستريح العين لهذه النسبة بين العتب والكورنيش.

ويبدو أن المصريين لم يتصوروا هذه العلاقة مقدماً إما أنهم لم يستخدموها قط، لأننا قد رأينا من قبل العديد من الأبنية حيث يرتفع العتب أكثر بكثير من الكورنيش مما كان له أثر سيىء[1].

ويتكرر هذا الشكل ثلاث مرات فى مجمل الارتفاع. وهذه هى النسب الأساسية لأبعاد البوابة. بل وكان من الممكن إستنتاج المزيد، وكنا سندرك حينذاك أن هذه التداخلات والتنظيمات البارعة تؤكد جميعها الهدف الذى قصده البناءون، ألا وهو دون شك تشييد صرح شاهق متناسق ورائع.

وعلى الرغم من أن الباب الجنوبى يوجد بحالة جيدة جداً ؛ إلا أن هناك بعض التدهورات الملحوظة فى الأساس ويبدو أنها نتيجة تسرب مياه الفيضانات. وقد لاحظنا ذات الظاهرة فى بهو الأعمدة الموجود بالمعبد، وقد أشرنا إليها على أنها إحدى الأسباب الأساسية التى تساعد على سقوط وانهيار أبنية الكرنك.

لقد تم بناء البوابة الجنوبية من الحجر الرملى. وتميل واجهتا البوابة بنسبة ١٢سم لكل متر من الارتفاع. وتزينهما[2] زخارف ونقوش إلى آخرهما. ففى وسط الكورنيش يوجد قرص مجنح يبرز تبرز من على الأضلاع العمودية. لقد تم عمل هذه الزخرفة بعناية ودقة لانجدهما عادة.

وقد تم تنفيذ الأفاعى الصغيرة التى تصاحب الشمس بدقة شديدة. أما على الجزء العلوى من العتب هناك منظر يمثل عيد القمر الجديد[3] يرمز إلى القمر الجديد بقرص موضوع فى نصف دائرة تشبة الهلال.

---

(١) راجع جيدًا وصف آثار مدينة هابو. القسم الأول من هذا الفصل، وانظر لوحة ٤ شكل ٣، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحتين ٤٩، ٥١، المجلد الثالث.

(٣) نفسه.

وتبعاً لهورابولون تشير حافتى الهلال المتجة إلى أعلى إلى القمر الجديد. إذاً فالأمر هنا يتعلق بعيد القمر الجديد وقد يكون مدار الشمس الصيفى الذى كان يهم كثيراً مصر، وهناك أمام القرص ٤٨ شكلا يتعبدون، ٢٤على كل جانب، وأسفل هذا النقش الغائر المكررعلى الواجهتين يوجد فى جهة الشمال[١] مشاهد تمثل القرابين التى كانت تقدم لأوزوريس ذى رأس الصقر. وتشبة هذه النقوش الغائرة تلك التى تزين الركيزتين ؛ ولكن الاختلاف فقط فى وجود الإله حربوقراط والإلهة إيزيس، كما أننا نلاحظ أن هناك سيدة زينت رأسها بهيئة مقصورة محاطة بزهرة اللوتس، وفى وسطها مشكاة تحوى ثعبان مقدس ينتشر على طول الركيزتين وخمسة مناظر تحاط بشباك صغيرة تنتهى عند جزئها العلوى برؤوس غزلان.

وتتميز هذه النقوش الغائرة بأنها طويلة. أما الجزء الأسفل من البوابة فتزينه باقات من النباتات، حيث نرى زهرة اللوتس فى مراحل مختلفة:هناك براعم وزهور متفتحة أو أخذة فى التفتح وذلك بالتناوب كما يفصل بينها مذابح مزينة أيضاً بزهرة اللوتس وتعلوها كتابات هيروغليفية، ويوجد على الجانبين حيوان خرافى، له رأس صقر وجسم أسد كما توجد مجموعة من طيور العقاب ومن الثعابين.

وبالنسبة إلى واجهة البوابة الجنوبية[٢] فهى تتبع نفس النظام ونفس طريقة توزيع النقوش ولكن الاختلاف فقط فى الموضوعات التى تتناولها الرسوم.

وإذا انتقلنا الآن إلى فحص النقوش والتماثيل الداخلية، فسيدهشنا أكثر ثراء وتنوع النقوش والزخارف. فالجانب الأيمن بالنسبة للقادم من الجنوب يصور على الجزئين المتقدمين مناظر تلفت الأنظار، تحوى القرابين التى تقدم للآلهة[٣]. ففى الواقع نجد فى هذا المنظر رجلاً جاثياً على ركبتيه ويداه متشابكتان خلف ظهره شأنه شأن كاهن مستعد لتقديم القرابين للآلهة، ومن

---

(١) انظر اللوحة ٥١، المجلد الثالث.

(١) انظر اللوحة رقم ٤٩، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٢، المجلد الثالث.

لحية الضحية الطويلة تسهل معرفة أنه أجنبى . ففى أماكن أخرى، يتم تقديم القرابين عند مقدمة سفينة نذرية، ونرى مذبحاً أربعة أضعاف المذبح المعتاد، رفع عليه قرص القمر فى هلاله.

ويسبق هذا النجم طائر أبى منجل رمز الفيضان[١] محمولاً على نوع ما من الرايات.

ويقدم للإله أوزوريس ذى رأس الصقر طعام موضوع على موائد وصور للإلهة إيزيس، تعلوها المعابد. وفى كل هذه النقوش الفائرة، نجد جميع الأشخاص الذين يقدمون القرابين يدخلون من جهة الجنوب أما الآلهة التى تستلم هذه القرابين تقف عند الشمال.

إن هذا التنظيم الواضح من خلال وضع المعبد، يدل على أن البوابة الجنوبية غير مستقلة بذاتها. وفى الواقع نتيجة لأن مدخل المعبد يقع فى الجنوب، يجب على من يقدمون القرابين دخول المعبد متجهين إلى الشمال حيث توجد المقصورة التى تحوى صور الآلهة. ولن نقوم بإعطاء المزيد من التفاصيل حول محتوى النقوش، إذ أنها موضحة فى لوحات العصور القديمة[٢] بعناية فائقة، ففيه فقط يستطيع علماء الآثار دراستها دراسة مستفيضة.

يزين المكان الذى يحتوى على مصراعى البوابة بنقوش غاية فى الثراء والتنوع حتى أننا كدنا نتخيلها بالكاد إذاً لم نر هذه الرسوم الأصلية[٣] بأعيننا.

فى الجزء العلوى، توجد كتابات وأشكال هيروغليفية محمولة على أوانى، وعلى كل جانب من هذه الأوانى هناك ثعابين يرتدى كل منها تاج الأسقف. بعد ذلك، توجد صفوف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة بالتناوب مع زخارف يتكون بعضها من علامة الحياة يخرج منه أذرع مسلحة بصولجان له رأس كلب، ويتكون البعض الآخر من الكتابات الهيروغليفية التى تصاحبها رسومات لثعابين

---

(١) راجع التاريخ الطبيعى وعقيدة ابيس بقلم ساڤينى.

(٢) انظر اللوحات الخاصة بهذا الأثر التى ذكرناها من قبل.

(٣) انظر لوحة ٥٢، المجلد الثالث.

وسيدات يجلسن القرفصاء ويمسكن بعصى مسننة تحمل أطرافها المعقوفة بعض الزهور . فمن المستحيل ألا تتعجب وتندهش من ثراء ووفرة وكثرة الزخارف والنقوش التى كانت تحجب كاملة عن المتفرجين عندما كانت الأبواب مفتوحة.

تختلف زخارف ونقوش الجزء الأسفل من القطعتين اللتين فى المقدمة عن زخارف الواجهتين الشمالية والجنوبية التى تشتمل على وجوه رجال ونساء يزين رأسهن بزهور اللوتس. ويحمل الرجال والنساء على أيديهم الممتدة طاولات صغيرة موضوعا عليها خبز وفاكهة وطيور وباقات من اللوتس.

أما الجزء الأيسر من البوابة فهو لا يقل فى زخارفه[1] عما وصفناه. فعليه، نجد القرابين تقدم إلى الإله أوزوريس ذى رأس الصقر وإلى إله طيبة حربوقراط رمز الخصوبة . كما يوجد طيور مقدسة مثل الصقر والعقاب وأبو المنجل تطير متجهة للآلهة، ونرى بين هذه الزخارف أيضاً أربعة كباش، الواحد فوق الآخر، مربوطة بأربطة تنتهى بعلامات الحياة ويمسكها المتقدم بهم بيده، كما يمكن أن نلاحظ شخصاً ما يرتدى رداءا فضفاضاً مليئاً بالشرائط .

ويتزين الجزء الأول من سقف البوابة من أسفل الساكف بشمس مجنحة هائلة ومعها صفان من أحرف هيروغليفية كبيرة.

أما بقية السقف فتزينها بالتناوب كتابات هيروغليفية وطيور العقاب باسطة أجنحتها ومخالبها مسلحة بأنواع من الرايات.

إن المناظر والنصوص التى تزين البوابة الجنوبية تم تنفيذها بروعة وكمال وصفاء. كما نرى ما تبقى من ألوان زاهية لما كانوا يرتدونه. لقد اندهش جميع الزائرين الذين تفحصوا هذه الآثار المصرية قبلنا من روعة هذه البوابة ولكن لم يستطع أحداً تقديم رسوم قادرة على توصيل ذات الإنطباعات التى شعرنا بها إلى القارىء.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥٣ الشكلين ٢، ٣، المجلد الثالث.

فلا غنى عن تصوير دقيق وموثوق للآثار المصرية لإعطاء فكرة صحيحة ومضبوطة عن فن العمارة المصرى[١]. فكلما ابتعدنا عن الوصف الدقيق؛ أصبح الأمر مجرد رسوم كاريكاتير.

وتبلغ المسافة بين الواجهة الشمالية للبوابة التى قمنا بوصفها والمعبد الكبير فى الجنوب التى تسبقه ٤٣ متراً. وتوجد فى هذه المسافة طريق كان من المفروض أن تحتوى على ٢٢ كبشاً[٢] موضوعة فى صفين، ولكنها هدمت بدرجة كبيرة حتى أننا نجد فى هذا المكان ما لا يزيد عن ثلاثة كباش فقط. ويعادل عرض هذا الطريق ضعف ذاك الذى يسبق البوابة الجنوبية.

ويتكون مدخل المعبد الجنوبى الكبير من صرح تبدو واجهته تالفة تماماً. ونرى من خلال الحجارة التى تحركت من مكانها الأصلى مسافات كبيرة بين الوصلات.

ونكتشف فى بعض أجزاء البناء أن ترتيب الحجارة لا يتميز بتناسق كامل، ولكنه كان من المفترض ألا يلاحظ عندما كانت النقوش التى تزين البناء بحالة جيدة. ونلاحظ أنه يوجد فى هذا الصرح كمعظم الصروح التى رأيناها حتى الآن، تجاويف منشورية وفوق منها توجد فتحات مربعة تخترق سمك المبنى بأكمله. ويبلغ عدد التجاويف هنا أربعة: اثنين على كل جانب من البوابة. وكنا قد رأينا كل آثار مصر القديمة ولكننا لم نكن قد وجدنا بعد مثل هذا النموذج ؛ وكان من بين الأشياء التى شدت انتباهنا وفضولنا. لقد بدا لنا تنظيم المعابد يغلب عليه طابع العقل والحكمة معاً. وإذا بدت لنا هذه التنظيمات والتقسيمات غريبة أحياناً، فلقد أوضحت دراسة مستفيضة لسلوك وعادات وديانة القدماء المصريين الدافع وراء هذا. وعلى الرغم من ذلك ليس هناك ما يلفت الضوء ولو

---

(١) من الممكن التأكد مما نقوله بمقارنة النقوش المذكورة فى هذا الكتاب مع تلك المذكورة فى «رحلات بوكوك نوردن» هذا الكتاب الذى زعطى الكثير من التفاصيل عن فن العمارة لدى القدماء المصريين حتى عصر الحملة الفرنسية.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية للكرنك - اللوحة ١٦ - المجلد الثالث واللوحة ٤٩ فى نفس الجزء.

خافتاً على الهدف من هذه التجاويف المنشورية الموجودة على الواجهة الخارجية لكل الصروح إلى حد ما. وأخيراً أكد لنا كل أفكارنا بالكامل هذا الرسم[١] الذى وجده أحد زملائنا بداخل هذا المعبد الذى يشغلنا. ففى الواقع يقدم هذا الرسم مدخلاً يشبه ذلك الذى نقوم بوصفه ولكن الاختلاف فقط فى أنه بدلاً من التجويفين المنشوريين الواقعين على كل جانب من جوانب البوابة، هناك أربعة تجاويف مملوءة بأشجار أو ساريات أعلام كبيرة وبها شكل هرمى يشبه شكل الصنوبر المنزوع من فروعه.

ويدل الارتفاع الكبير لهذه الساريات على أنها كانت تتكون من قطع موضوعة الواحدة فوق الأخرى، مثلما يحدث فى بناء مراكبنا.

ويبدو أن هذه العقد التى تظهر كانت تهدف إلى سهولة الصعود إلى القمة. ولاحظنا فى طرف هذه الساريات المدببة رماحاً طويلة معلقاً عليها رايات صغيرة، فالساريات مرفوعة على قواعد مزينة بتلك الزخارف التى نراها أحياناً فى الجزء الأسفل من الأبنية.[٢] إن هذه الساريات مثبتة فى وضع رأسى بواسطة بعض والخطافات. ويجب أن نوضح أن مؤخرة التجاويف رأسية وتمتد مع إنحدار وميل واجهة الصرح حتى وأنه عندما كانت هذه السارية فى مكانها، كانت توجد بعيداً إلى حد ما عن الكورنيش، حتى لا تمس الحافة البارزة بأى سوء.

وإذا كنا لا نرى فى النقش الغائر هذه الثقوب المربعة[٣] الموجودة فى صرح المعبد وبالتحديد فوق التجاويف المنشورية،فهذا يرجع إلى كونها مليئة بقطع خشبية مثبتة مثنى مثنى، الواحدة فوق الأخرى، وهذا بواسطة خوابير ملحوظة جداً.

إننا نعتقد أن الأجزاء السفلى كانت ثابتة لا تتحرك وأن الأجزاء العليا التى نحتت أطرافها الظاهرة على شكل خطافات وهى التى تستطيع الدوران حول

---

(١) انظر لوحة ٥٧، شكل ٩، المجلد الثالث.

(٢) انظر الزخارف المرسومة فى الجزء الأسفل من صالة القيثارة فى مقبرة الملوك الخامسة فى الشرق، اللوحة ٩١، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة ٤٩، المجلد الثالث.

الخوابير، كانت تطلق أو تمسك الساريات تبعاً لما إذا كانوا يقربون أو يبعدون أطراف ذات القطع الموجودة داخل النوافذ. ويبدو أن هذه الساريات لم تكن قط ثابتة ولم تكن ترفع إلا فى ظروف خاصة، وفى بعض الأعياد والاحتفالات.

ولقد رأينا فى الواقع فى الكثير من الأماكن، مؤخرة التجاويف المزينة بحروف هيروغليفية التى كان من الممكن ألا يتم نحتها ما لم تتم رؤيتها فى ظروف محددة.

إننا لن نترك قط هذا الرسم الذى يثير فضولنا دون الفصل فى بعض الظنون والتخمينات التى تتعلق به. لقد سبق لنا وأن رأينا أكثر من مرة أن النقوش الغائرة المصرية تمثل إقامة[1] المسلات والأعمدة المقاصير أحادية الحجارة والمعابد بأكملها.

ألم يريدوا تصوير إحدى صروح قصر الكرنك هنا ؟ إننا لم نر هذه النماذج من الأبنية التى تحتوى على ثمانية تجاويف منشورية إلا هناك. كما أن الصرح الذى يكون مدخل صالة الأعمدة هو أيضاً الوحيد _ كما هو موضح فى الرسم _ الذى يوجد به باب آخر[2] موجود بداخل الباب الأول.

إن معرفة كل ما هو مجاور لهذا الرسم من المحتمل أن يلقى بعض الضوء على ظنوننا[3] التى بنيناها تبعاً لهذا النقش وبعد رؤية فناء المعبد والصرح[4] الذى يكون الخلفية.

نستطيع أيضاً أن نستنتج من جمال هذه الساريات أنه فى أيام الاحتفالات الكبيرة يبدو أنهم كانوا يرفعون الرايات والأعلام أيضاً. ويبدو أن المصريين كانوا يغيرون أعدادها تبعاً لأهمية الصروح. فمثلاً هناك بعض الصروح التى لا يجب

---

(١) راجع ما قلناه سابقًا.

(٢) انظر هيئة المعبد، لوحة ٢١، شكل ١، ولوحة ٢٣، المجلد الثالث.

(٣) إن صديقنا السيد دوترتر هو صاحب الفضل فى اكتشاف ورسم هذا النقش الغائر الثمين وهو الوحيد الذى رآه فى مكانه. ولم يطلعنا على هذا الرسم سوى عند عودتنا إلى فرنسا. ولكن للأسف إنه لم يشعر ولم يدرك مدى أهمية رسمه كاملاً. إنه من الأشياء الشيقة جدًا التى نستطيع أن ننصح بها المسافرين من بعدنا.

(٤) انظر لوحة ٤١، المجلد الثالث.

أن تحمل أكثر من اثنين مثلما الحال فى معبد فيلة[١]، والبعض الآخر يحمل أربعة مثلما الحال فى إدفو[٢]. وقد تصل إلى ثمانية أعلام مثلما الحال فى معبد الكرنك. وهناك عدة صروح خالية من هذه الزينة تماماً مثلما نرى فى مدينة هابو[٣]، لكن لنكمل وصف المعبد الكبير فى الجنوب.

ويبلغ طول الصرح الذى يكون المدخل ٣٢ متراً[٤] وعرضه عشرة أمتار[٥] وارتفاعه يقرب من ١٨ متراً [٦]، أما حجمه فهو يتجاوز المتر[٧].

إن بعض الكتل الجرانيتية المتناثرة هنا وهناك تكاد تعلن أنها كانت تماثيل ضخمة. كما نرى بداخل الباب حجرين وجزء من عمود ين يبدو أنهما قد أحضرا لغلق المدخل، وذلك عندما كان أهل المدينة يسكنونه. وليس هناك قط أى صالات داخل الصروح. إننا لا نرى سوى سلم ندخل فيه من خلال باب موجود فى الرواق. يوصل هذا السلم مباشرة إلى قمة البناء، لا نجد أية أرض مسطحة سوى عندما نصل فوق الباب.

بعد الصرح مباشرة، ندخل فناءا مكشوفاً يشبه ذاك الخاص بالمعبد الكبير بفيلة. تأخذ حوائطه شكلاً مربعاً كاملاً، ويزين داخله صفان من الأعمدة تمتد ناحية الشرق والشمال والغرب، وتنتهى عند الصرح. أما المنطقة الوسطى فهى مكشوفة وهو فناء محاط بأعمدة. إن الأعمدة المستطيلة البارزة التى ترتفع رأسياً بإتجاه الصرح تتبع وتكمل أعمدة الفناء وهكذا فهى تفتقر إلى انتظام المسافات المتباعدة فى الجزء العلوى أكثر من الجزء السفلى. أما بالنسبة إلى الفراغ بين الأعمدة المقابلة للأبواب فهو ضعف ما رأيناه من قبل : وهذا تناسق لم يتجاوزه أبداً المصريون. فالأعمدة أصبحت الآن أنقاضاً لا تسمح قط بمعرفة أحجامها ونسبها. فهى تبدو ثقيلة جداً أكثر من الواقع. كما أننا لا نستطيع أن

---

(١) انظر لوحة ٥، شكل ١، ولوحة ٦ شكل ٦ و٧، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحتين ٤٩ و٥١، المجلد الأول.

(٣) انظر لوحة ٥، شكل ١، ولوحة ٦ شكل ٢، المجلد الثانى.

(٤) ١٦ قامة وقدمين.

(٥) ٣٠ قدمًا وتسع بوصات.

نتخيلها بالرسم. لقد كان يجب رؤيتها فى الواقع بل بالتحديد فى ذات الظروف التى بناها فيها المصريون فى الأصل حتى نتمكن من أخذ فكرة صائبة عنها.

وتأخذ تيجان الأعمدة شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة[1]، وتعلوها طبليات عالية إلى حد ما يرتكز عليها جزء من البناء يتكون من عتب وكورنيش حيث لا نرى قط التناسق والانسجام فى النسب الذى رأيناه فى أماكن أخرى. ويبلغ إرتفاع العتب والشريط الخاصة بها ضعف ارتفاع الكورنيش وحافته البارزة.

ويزين الجزء السفلى من تيجان الأعمدة أحزمة أفقية محفورة فى الحجارة وتفصلها على مسافات متقطعة ثمانية نقوش بارزة إلى حد ما.

وتصور هذه النقوش شكل إحدى المسلات بوضوح وهى تتجاوز الحزام الأفقى الأخير لكل القمة الهرمية.

ويزين الجزء العلوى من تاج العمود كتابات هيروغليفية وثمابين. أما جذوع الأعمدة فتزينها نقوش[2] ولوحات محاطة بأشكال هيروغليفية تمثل قرابين وذبائح للآلهة وتقدم هذه اللوحات حالة تستحق الاهتمام.

إن جميع واجهات الأعمدة تكاد تكون مطلية بملاط لإخفاء عيوب الجدار العديدة. وعلى هذا الطلاء تم نقش الأشكال والحروف الهيروغليفية البارزة، ليس فقط على الأعمدة ولكن على الأثر كله.

ويلاحظ أحياناً محيط الأشكال والصور على الحجارة؛ إذ أن عمق النحت أكبر من سمك الطلاء. وإذا دققنا النظر فسيتضح لنا سبب تصرفهم هذا؛ الا وهو بناء هذه الأعمدة بأحجار أبنية قديمة، ونرى أيضاً فى أماكن أخرى حيث اختفى الطلاء، نقوش ملونة، فالكتابات الهيروغليفية الموجودة على هذه الحجارة القديمة ما زالت محفوظة مما ينزع أى شك فيما اعتقدناه وقدمناه. ليس فقط

---

(١) انظر لوحة ٥٥، شكل ٤، المجلد الثالث.

(٢) الشكل رقم ٧، اللوحة رقم ٥٧، المجلد الثالث، يقدم نموذجًا من هذه النقوش.

الأعمدة التى بنيت هكذا، وإنما أيضاً جميع جدران المعبد توضح نفس ظروف البناء.

إن كل واجهات الحجارة التى تحتوى على نقوش قديمة، تم طلائها بدهان يجعلها موحدة تماماً وقابلة لاستقبال زخارف جديدة. ويجب علينا الاعتقاد بأن المصريين لم يقرروا أخذ هذا الجزء إلا بعد ما استخدموا كمية كبيرة من مواد البناء القديمة ووجدوا حينذاك أنه من الأفضل ومن الأسرع طلاء هذه الزخارف والنقوش بدلاً من إخفاء المنحوتات القديمة.

إن أكثر الأشياء التى أدهشتنا عند البحث فى ما يختص بهذا الأمر هو أن الحروف والأشكال الهيروغليفية المنقوشة على المواد البنائية القديمة قد تم تنفيذها بنفس جمال تلك التى تزين البناء حالياً.

إن المعبد الجنوبى الكبير ليس هو فقط الأثر الذى رسمه المصريون، وعلى واجهات جدرانه الزخارف وإنما أيضاً بعض مقابر الملوك[1] قد تم طلاؤها وعلى هذا الطلاء تم نحت أو رسم الزخارف التى تزينها الآن.

ويخترق الجدران الجانبية للرواق بابان، واحد من كل جانب، منفذان بدقة ويتطابقان كلية. وتغطى كل واجهات الجدران زخارف هيروغليفية. ونلاحظ فيها الكثير من قرابين زهرة اللوتس قوارب بحبالها ومجاديفها ودفتها ومن يقومون بالتجديف. وفى وسط هذه القوارب توجد صناديق يعلوها عدد كبير من المعبودات المصرية، وتحتوى بداخلها على صورة الإله بشكل رمزىّ بالإضافة إلى الأشياء التى تميزه.

وتبدو هذه الآلهة محمولة لتقدم لتكريم وتبجيل الشعوب.

ويصاحب العقاب دائماً هذه الرسوم فهو يحلق فوقها ويحمل بين مخالبه كتابة متشابكة الأحرف أو إحدى الرموز تتكون من علامة الحياة واثنين من الصولجان ذوى رؤوس كلاب موضوعين على وعاء نصف دائرى، فى أماكن آخرى

---

(١) انظر وصف مقابر الملوك. القسم الحادى عشر من هذا الفصل، بالإضافة إلى شرح اللوحات.

نجدهم يقدمون عصيان مسننة يطلق عليها اسم "عص تحوت" ويعلق عليها بعض الأوانى .

وفى الجزء الأعلى توجد الأفاعى الصغيرة التى تكون أجسامها ملتوية عند صعودها وهبوطها بانثناءات مختلفة.

وبعد الفناء نصل إلى صالة مزينة بالأعمدة يبلغ عرضها ٢٤ متراً [١] وعمقها ١٠ أمتار[٢]. تقدم فى مساحة أقل ذات التقسيم والترتيب فى بهو الأساطين . وتضم هذه الصالة ثمانية أعمدة من بينها أربعة _ وهى التى تكون الفراغ بين الأعمدة فى الوسط _ أعلى من الآخرين، ولها طراز معمارى مختلف[٣]. فنتج عن ذلك اختلاف ارتفاع أسقف هذه الصالة. مما أدى إلى إمكانية عمل نوافذ حجرية فى إحدى طبقات السطح التى تعلو الأعمدة الصغيرة لتتلامس مع حجارة السقف. وتأخذ تيجان الأعمدة الكبيرة[٤] شكل أجراس مقلوبة واسعة وبارزة جداً عن مستوى الجدار.

ويزين الجزء الأسفل من تيجان الأعمدة الكبيرة مثلثات موضوعة الواحد داخل الآخر كأعمدة النباتات.

وترتفع فوقها سيقان نباتات اللوتس بزهورها. أما تيجان الأعمدة الصغيرة فهى تأخذ شكل براعم نبات اللوتس المقطوعة. ويحتوى الجزء الأسفل من تيجان الأعمدة الصغيرة على زخارف تصور مسلات تفصلها أحزمة أفقية ورأسية غير محفورة فى الحجارة.

ولا تتسم زخارف هذه الصالة بأى صفة مميزة وهى تشبه تلك الموجودة بالفناء، فهى تصور فى الأغلب قرابين للآلهة.

---

(١) ٧٤ قدمًا.

(٢) ٣٠ قدمًا.

(٣) عند استخدامنا لهذه الكلمة، لم نرد قط عمل مقارنة مع الطراز المعمارى اليونانى وإنما أردنا فقط الإشارة إلى أعمدة مصرية ذات نسب مختلفة وذات تيجان متنوعة.

(٤) انظر اللوحة ٥٥، شكل ٥، أ، المجلد الثالث.

وتخترق جدران المؤخرة ثلاثة أبواب : يقابل الباب الأعلى الجزء الموجود فى الوسط، أما البابان الآخران فهما يقعان بين المسافة الفاصلة بين الأعمدة الصغيرة والجدران الجانبية.

ويزين كورنيش الباب الأول قرص مجنح و اثنان من الأفاعى،ويبدو أنه قد تم تغطيته بالمعدن، لأن سطحه لم يتحرك قط، إننا نجد فى أماكن مختلفة ثقوب تثبيت مخصصة للمسامير، ونعتقد أن هذا القرص كان من الذهب، أو على الأقل من النحاس المذهب حتى يشبه أكثر قرص الشمس.

وعلينا أن نتفق على أن هذه المعادن المتحدة بالألوان الفنية التى تكسو النقوش يجب أن تزيد من لمعان وبريق الآثار المصرية.

إن هذه الروعة لا تميز فقط المعبد الجنوبى الكبير[1].

والباب الأوسط الذى يوصل إلى قدس الأقداس معزول من كل جهة بواسطة ممر يبلغ عرضه ٣ أمتار[2] وهذا ما نجده فى كل المعابد المصرية تقريباً.

أما البابان الآخران فيوصلان إلى حجرات صغيرة متفرقة فى مساحة ٢٨ متراً[3] لا نرى منها سوى الأسطح وهى حجرات مظلمة تحيط عادة بقدس أقداس المعابد، تختص نقوشها بتصوير آلهة مصر القديمة. إننا لم نستطع معرفة توزيع كل هذه الحجرات[4] ورؤية الجدران التى تفصلها إلا من خلال السير على الأسطح. لقد رأينا تلك المنافذ واسعة الفوهة الموجودة فى الأسقف السميكة بهدف الإضاءة داخل الحجرات. وفى إحدى الحجرات الشرقية، لاحظنا سلماً يوصل إلى أسطح المعبد.

و يوجد خلف قدس الأقداس حجرة أخرى مردومة مثل تلك التى كنا نصفها لتونا. ترتفع الأنقاض حتى قمة الباب الذى لا نرى منه سوى الكورنيش والأفريز

---

(١) انظر وصف معبد الأقصر - القسم السابع من هذا الفصل.

(٢) ٩ أقدام ٢ بوصة.

(٣) ٨٦ قدمًا ٢ بوصة.

(٤) لقد أشارنا فقط إلى هذه الحجرات على الخريطة لأنه لم يكن من الممكن دخولها لرفع المقاسات، انظر اللوحة ٥٤، شكل ٢، عند الحرف I، المجلد الثالث.

الذى يزين بقرص يمثل هلال القمر، ويوجد على كل جانب ثمانية آلهة رافعة أيديها إلى الأمام. وتعلو رؤوسها أغطية مختلفة.

ويصور هذا النقش الغائر الاحتفال بعيد القمر الجديد. ويزين الكورنيش طائر العقاب باسطاً أجنحته ويحمل بمخالبه نصلين معقوفين عند أطرافهما. وعلى الرغم من أن الباب مردوم، إلا أننا استطعنا دخول الحجرة ومعرفة أن سقفها يرتكز على أربعة أعمدة[1]. وتأخذ تيجان الأعمدة شكل براعم اللوتس المقطوعة، ويخترق جدار المؤخرة باب لا نرى منه أيضاً سوى الكورنيش وهو يوصل إلى حجرات صغيرة مظلمة تشبه تلك التى نراها فى الشرق وفى الغرب.

إن رديم المبنى يسهل الصعود على الأسطح حيث نندهش من العدد الكبير للأقدام والنعال المنقوشة[2] وبجانبها يوجد كتابات بعضها باللغة الهيروغليفية والبعض الآخر بالخط السريع الذى يشبه تماماً الكتابة المتوسطة فى حجر رشيد، ويبدو بعضها خليطاً بين اللغة الهيروغليفية وحروف الأبجدية، وتعرفنا أيضاً على الخط الفينيقى.

ونجد للوهلة الأولى تشابهاً بين الحروف العربية وبعض هذه الحروف المتنوعة.

إن الأقدام والنعال منقوشة دائماً مثنى مثنى وبأحجام طبيعية وكأنه قد تم اتباع - بدقة - أقدام الشخص الذى أراد تأكيد وجوده فى هذا المكان [3].

وتبعاً لوضع الأقدام ووضع الحروف الهيروغليفية، قد نستطيع استنتاج بعض الأشياء عن نظام الكتابة لدى القدماء المصريين. فعلى سبيل المثال ظهر بوضوح أنهم يكتبون من اليمين إلى اليسار.

---

(١) انظر لوحة ٥٤، شكل ٢ عند الحرف H . المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٧، الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥، المجلد الثالث.

ويبدو أننا لابد وأن نرى هنا _ كما أشرنا إلى ذلك من قبل فى أماكن أخرى _ نتيجة الشعائر[١] التى ترتبط بالبناء العتيق الذى نصفه، ولكن عبثاً أراد الزوار نقل أسمائهم وتقواهم للأجيال الآتية. إن لغة القدماء المصريين غير متفق على ترجمتها ويبدو أن المفتاح قد فقد بلا رجعة.

ولقد أشارنا من قبل إلى أمر يستحق الانتباه فى بناء المعبد الكبير بالجنوب، ألا وهو أن هناك جزءاً من البناء قد شيد بواسطة مواد بناء أحدث من الأبنية الأكثر قدماً. وتحتوى هذه الأجزاء على نقوش قد نفذت بجمال ودقة مثل تلك الموجودة حالياً. إنه أمر ملحوظ للغاية ونحن نرجع إليه عمداً لأنه يدل على قدم الفنون لدى المصريين.

كم قرناً قد مضى على تلك الآثار التى شيدها هؤلاء الرجال المتدينون والحريصون علىالعبادة، قبل أن تتدهور بدرجة تحتم علينا هدمها ؟ وكم من القرون يجب الرجوع إليها فى الأزمنة السالفة كى تتقن الفنون وتصل إلى حد تشييد أبنية ضخمة، وهائلة ورائعة مثل تلك الأبنية التى نصفها؟.

ويؤكد أفلاطون[٢] الذى عاش منذ أربعمائة عام قبل عصر الاضمحلال. أن الرسم كان يمارس فى مصر منذ ألفى عام، وأنه مازال يوجد أعمال من هذه الأزمنة ممعنة فى القدم وتتطابق هذه الأعمال مع تلك التى نفذها المصريون فى عصره.

إنه لم يكن غريباً أن نتحقق ونتأكد اليوم من شهادة تلميذ سقراط ! ألم يكن المعبد الجنوبى الكبير هو المادة التى استنتج منها أفلاطون ملاحظاته ؟ وأليس هو المكان الذى أراه إياه الكهنة المصريون حتى يبرهنون له على الآثار القديمة عالية المستوى التى يفتخرون بها ؟

إنه فى الواقع قد لا يوجد فى مصر بأكملها بناء له مظهر قديم واضح مثل المعبد الكبير فى الجنوب. فيبدو أن أسلوبه المعمارى البسيط قد نسب هذا العصر إلى الأزمنة الأولية، حيث بدأت الفنون تأخذ ازدهارها فى مصر.

---

(١) راجع ما قلناه فيما يخص هذا الأمر فى وصف مدينة هابو. القسم الأول من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١.

وتهدف المقارنات التى أشرنا إليها عندما كنا نتحدث عن طريق الكباش إلى تأكيد النتائج التى وصلنا إليها فيما يختص بقدم جميع هذه الآثار البالية.

الموضوع الرابع
وصف المعبد الصغير الموجود بجنوب المعبد

على عكس المعبد الذى قد انتهينا لتونا من وصفه، يوجد معبد آخر ولكنه أقل أهمية، أما نقوشه التى صنعت بدقة أكبر ولكن لم يتم الانتهاء من تنفيذها كاملة فتعلن أنه قد شيد فى عصر أحدث. ولقد اتفقنا على هذا الرأى.

وذلك عند الأخذ فى الاعتبار أن أرض المعبد الكبير مرتفعة بنسبة مترين و ٩٥ سم[١] وهو ما ينتج عنه اختلاف الارتفاعات وكما أثبتنا فيما قبل أن الأراضى المصرية ترتفع[٢] بشكل يكاد يكون غير محسوس ولكن مع مرور القرن يظهر هذا الارتفاع.

إذاً فمن الممكن قياس عمر المعبدين بشكل تقريبى وذلك بحساب اختلاف ارتفاع الأرضية فى المعبدين، ذلك من خلال معرفة دقيقة لارتفاع الأرض فى كل قرن وفى مكان محدد، ولكن قد يختلف هذا الارتفاع مراراً، وذلك لظروف مناخية أو بيئية، إذاً فسوف يتم التوصل إلى افتراضات إلا فى حالات خاصة جداً.

ومع ذلك إذا افترضنا أن متوسط الارتفاع فى مصر يقدر بـ ١٣٢ ميلليمتراً فى القرن، وذلك تبعاً لما قاله جيرار فى كتابه[٣] عن مقياس النيل فى جزيرة الفلتين بأسوان، فسوف يتضح لنا أن المعبد الجنوبى الصغير أحدث من المعبد الكبير بألفى عام على الأقل.

ويقع مدخل المعبد الذى سنقوم بوصفه غرباً، فهو يأخذ اتجاه معبد الكرنك نفسه. إننا نلاحظ بعض الأنقاض[٤] الموجودة على جانبى الباب وفى اتجاه الجدران الجانبية.

---

(١) تسعة أقدام.

(٢) انظر وصف تمثالى سهل طيبة فى القسم الثانى لهذا الفصل.

(٣) انظر ما كتبه جيرار عن مقياس النيل بجزيرة الفنتين وذلك فى المجلد الأول من دراسات العصور القديمة.

(٤) انظر اللوحة ٥٨ الشكلين ١ و٤ ـ المجلد الثالث.

على أن البـاب لم يكن فى الخـارج، لأن هذه ملحوظة عامـة ليس لهـا استـثناءات وهى أن النقـوش الخـارجيـة بارزة عن التـجـويف فى حين أن النقـوش الداخليـة بارزة فقط. وكل هذا يؤيد أن ما ذكرناه سابقـاً عن وجود مقدمة الهيكل أو الرواق أمام المعبد.

إن الحـجـرة التى ندخل فيهـا الآن تعد رواقـاً ثانيـاً. يبلغ طولهـا عشـرة أمتـار و٧١سـم[١] وعـرضـهـا سـتـة أمتـار و٨٧ سـم[٢]. يزين الحـجـرة عـمـودان صـمـمت تيجـانهـا[٣] على شكل أجـراس مقلوبـة. وفى الزاوية نجد زينات على شكل أوراق أشجار تشبه أشجار الموز وحولها ثمانية أشكال بارزة تشبه زهرة اللوتس، ويعلو تاج العمود جزء مكعب عالى أكثر من عرضه.

وقد أعدنا عمليات التنقيب عند الأوجه الأربع للأعمدة كى نجد نقوش بارزة تأخذ شكل رؤوس الإلهة إيزيس.

ويزين عـتب العمـود من كل الجـوانب بسطـرين من الحـروف الهـيروغليفـيـة الكبيرة. إننا لا نستطيع أن نمدح بشدة دقة ورقة هذه النقوش جميعها.

إن ملمس الأعمدة ناعم ويرجع ذلك إلى عدم استكمال أعمال البناء وتتكون قـواعـد الأعـمـدة من جـزء أسطوانى يرتكز على الأرض وتعلوه قطع مـخـروطيـة الشكل. ولا نجد مثل هذه الأعمدة إلا فى معبد دندرة[٤].

ونجد بين هذه الأعمدة فتحة رأسية فى الستائر الحجرية وذلك لتوسيع الممر. إن هذه الحجـرة الأولى خالية من الزخارف باستثناء جزء واحد من الجدار الخلفى أى الوجه الداخلى لبـاب الدخـول. ويزين هذا الجـزء عـلامـة الحـيـاة وصولجانات مزينة برؤوس كلاب صيد محمولة على أوانى[٥].

---

(١) ٣٣ قدمًا.

(٢) ٢١ قدمًا.

(٣) انظر تفاصيل تيجان العمدان هذه، لوحة ٦٢، الأشكال ٢، ٣، ٤ - أ - المجلد الثالث.

(٤) انظر تفاصيل المعبد الصغير المبنى على شرفات المعبد الكبير بدندرة - أ - المجلد الرابع.

(٥) انظر لوحة ٥٩، المجلد الثالث.

و يبدو أن هذه الأنقاض تعلن أن الآثر كان مبنياً على مساحة أكبر مما هو عليها الأن _ ولكن لم تستطع بعض الأبحاث والتنقيبات الأثرية التى قمنا بها إثبات افتراضاتنا ؛ ألا وهى أن الفناء الذى يسبق المبنى قد تهدم تماماً، وأنه تبعاً لأسلوب بناء القدماء المصريين ؛ فإن هذه الجزئية من المعبد و التى كان من المفترض أن تبنى فى النهاية، لم تبن من الأساس.

إننا نفترض ذلك لأننا لاحظنا فيما قبل أنه فى حالات عديدة تتشابك الأجزاء المختلفة للآثار المصرية مما جعلنا نعتقد أنه فى البداية قد تم بناء الحجرات المركزية والأقل اتساعاً.

ونجد فى المعابد المهمة أن قدس الأقداس يكون مزيناً تماماً وهذا هوالحال هنا كما سنرى لاحقاً.

إذاً فكل شىء يجعلنا نعتقد أن المعبد الجنوبى الصغير كان يسبقه رواق مكون من أربعة أو ثمانية أعمدة مثل الآثار[1] الموجودة فى شمالى إسنا وشرقها .

يبلغ عرض الباب مترين و٦٠ سنتيمتراً[2] وارتفاعه خمسة أمتار ونصفاً[3]. ويحاط هذا الباب بإطار مزين بالعديد من اللوحات[4] تصور مشاهد تقديم القرابين للآلهة. ويزين الإفريز بمشاهد مماثلة.

وفى الأعلى نجد أن الشريط الذى توجد عادة أسفل الكورنيش لم يعد له آثر.

إن القطاعات الجدارية الموجودة على جوانب الركائز مستوية تماماً، فلا يوجد فيها الانحدار الذى كان سائداً فى الجوانب الخارجية للأبنية المصرية القديمة، أما النقوش الموجودة على إطار الباب فهى بارزة وهو ما يعد مؤشراً

---

(١) انظر اللوحات ٨٤، ٨٥، ٨٩، المجلد الأول.

(٢) ثمان اقدام.

(٣) سبع عشرة قدمًا.

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٥ الشكل ١، المجلد الثالث.

والجزء الداخلى للفراغ بين الأعمدة الوسطى منقوش فيه اثنا عشر عقاباً[١] باسطة أجنحتها ولكن رؤوسها رؤوس ثعابين.

أما الجدران الجانبية الواقعة شمالاً وجنوباً فتوضح ترتيب الحجارة وتختلف فى بعض الأشياء حيث نجد وصلات مائلة[٢]، ولكن هذه الوصلات تتصل بعضها ببعض بشكل كبير جداً. وتتواصل صفوف الحجارة متساوية الارتفاع.

إن هذه الأجزاء الكبيرة الناعمة التى نقابلها نادراً فى الآثار المصرية تبرز لنا ثراء هذه النقوش؛ ولكن يجب معرفة أنه إذا كان الأثر منتهياً، إلا أننا نراه مغطى بالزخارف التى كادت تمحى تماماً عدم التناسق فى الحجارة الموجودة أسفلها.

أما فى الجزء العلوى من الجدران الجانبية والجدار الداخلى فتوجد فتحتان صغيرتان فى الحجرة[٣]، وذلك لإنارتها.

يوجد فى الركن الجنوبى الغربى باب يؤدى إلى صالة صغيرة ضيقة[٤] قد يناهز طولها ضعف عرضها، و لا يوجد بها أية نقوش، إنها حجرة لايضيؤها سوى الضوء الداخل من الباب ومن فتحة صغيرة موجودة فى السقف بغرض دخول الهواء.

أما فى الركن الشمالى الغربى فيوجد سلم[٥] ذو مسقط مستطيل يؤدى إلى أسطح المعبد. إن هذا السلم مبنى بصلابة شديدة ومصمم بعناية ودقة ملاحظتين، والدرجات التى لايتجاوز ارتفاعها عشرة سنتيمترات مريحة جداً فى الصعود.

---

(١) انظر لوحة ٦١ شكل ١، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٤) انظر لوحة ٥٨ شكل ١، عند النقطة K، المجلد الثالث.

(٥) يتشابه هذا السلم كثيرًا مع سلم معبد دندرة وإجمالاً يتشابه المعبد الصغيرفى الكرنك كثيرًا مع المعبد الكبير بدندرة وذلك من ناحية أسلوب البناء ودقة التصميم.

وتوجد فى الأركان الجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية أبواب الممرات التى تؤدى إلى قاعات مظلمة جداً وملاصقة لقدس الأقداس، تضىء هذه الحجرات ثمانى فتحات واسعة بالداخل فى أحجار الأسقف. وتزين الممر الشمالى مجموعة من الأشكال والأحرف البارزة متناسقة تناسقاً جميلاً. أما الممر الجنوبى فهو خاو تماماً من أية نقوش، وبالقرب من الباب المؤدى لهذا الممر كتب بعض الرحالة كلمات يونانية.

وكشفت بعض التنقيبات فى الحجرة الأولى عن الأرضية الأصلية تبين لنا أنها مكونة من كتل جرانيتية سوداء وحمراء ملساء ومصقولة جداً.

ويوجد فى هذا المكان طريق صاعد متدرج مصنوع بعناية[1]، و يحتل كل المساحة العرضية فى الفراغ بين الأعمدة كما أنه يصل بين هذه الحجرة وباقى المعبد حيث إن مستوى الأرض مرتفع عنها وارتفاع هذه الحجرة لايبلغ إلا خُمس طولها الأفقى.

ويبدو أنه كان يجب نحت درجات فى هذا الطريق الصاعد، وإذا لم يكن هناك درجات فهذا يرجع دون شك إلى أن أعمال البناء لم تكن قد انتهت بعد.

وعلى الرغم من أن الطرق الصاعدة نادرة فى التصميمات المعمارية لدى القدماء المصريين إلا أننا نجدها فى مقابر الملوك[2].

وهنا يجب ملاحظة أن الأوجه الطولية مزينة بحروف هيروغليفية، وهو ما يعد بمثابة دليل على أن هذا الطريق الصاعد قد انتهى العمل به، وأن هذه هى حالته النهائية.

أما الجدار الداخلى[3] للرواق شأنه شأن جميع الأورقة فيمثل واجهة بناء منفصل. ويحاط الجدار الداخلى للرواق بشريط على كل الزاوايا ويزين من الأعلى بكورنيش منقوش علية قرص مجنح، مصحوبا بحبات صغيرة.

---

(١) انظر لوحة ٥٨، شكل ١، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحتين ٧٨، ٧٩، المجلد الثانى.

(٣) انظر لوحة ٥٨ الأشكال ١، ٤، ٩ ولوحة ٦١ شكل ٢، المجلد الثالث.

ويوجد على اليمين وعلى اليسار كلمات باللغة الهيروغليفية بالتناوب مع أضلاع عمودية، ويزين الإطار الخارجى للباب نقوش منفذة بدقة. أما باقى الجدار فهو يكاد يكون أملسا بأكمله باستثناء الجزء العلوى منه.

ونلاحظ أن الشريط غير حلزونى إلا فى الجزء الموجود أسفل الكورنيش فلم يتم الانتهاء من العمل فى هذا الجدار الذى كاد دون شك أن تغطيه النقوش. ويبلغ طول الحجرة التالية خمسة أمتار[1].

ويبلغ عرضها ٣ أمتار و٥٠ سنتيمتراً [2]. ويقل ارتفاع سقف هذه الحجرة عن ذاك الموجود فى الرواق [3] ولكنه فى ذات الوقت أعلى ارتفاعاً[4] من أسقف الحجرات المجاورة لها. وينتج عن ذلك ارتفاع شرفات هذه الحجرة عن شرفات باقى المعبد. ويبدو أنه قد تم عمل ذلك لتصميم خمس فتحات [5] فى الشمال والجنوب والشرق، وذلك بهدف التهوية والإضاءة ؛ إذ أن هذه الفتحات هى مصدر الضوء الوحيد عند غلق الباب.

ولقد صممت نقوش الجزء العلوى[6] بترتيب وذكاء شديدين وكذلك بذوق رفيع. ونجد فى المسافة -التى تفصل الفتحتين الشماليتين - أسداً منحوتاً بعناية شديدة وهذا الأسد يقف على يديه الأماميتين ويربض على الخلفيتين، أما رأسه تاج رمزى.

وبالإضافة إلى ذلك يحيط بالأسد من كل الجهات ثلاثة أربطة تأخذ شكل أعمدة زخرفية. ثم نجد فى باقى النقش صقرين ينظران أحدهما للآخر، وبأجنحتهما الطويلة المفرودة يبدو وكأنهما يغطيان أحد الآلهة وهو جالس قرفصاء وبعض الكتابات الهيروغليفية.

---

(١) ١٥ قدم و٤ بوصات.

(٢) عشرة أقدام و٩ بوصات.

(٣) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٤) انظر نفس اللوحة شكل ٥.

(٥) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، ٥ ولوحة ٥٩، المجلد الثالث.

(٦) نفسه.

أما زخارف إفريز الجدار الجنوبى فهى مماثلة تماماً لما رأيناه من قبل وذلك باستثناء المساحة الواقعة بين فتحتى التهوية فبدلاً من الأسد تم نحت كبش مجنح بثلاثة رؤوس[١].

أما الإفريز الشرقى فهو تقريباً مصمم بنفس الطريقة ولكن هناك فقط تحت فتحة التهوية الموجودة فى هذا الجانب جعران برأس كبش باسط أجنحته[٢].

وتزين الجدران الجانبية[٣] لهذه الحجرة أى الجداران الشمالى والجنوبى مشاهد تقديم القرابين والذبائح للآلهة المصرية من بينها نرى الإلهة إيزيس ومعها حورس.

وتمثل اللوحة رقم ٥٩ زخرفة كاملة للجدار الجانبى الجنوبى، ونجد فى هذا الجدار باباً إطاره مزين بكرنيش يبرز بوضوح من الجدار و متوج بالأفاعى الصغيرة.

ويوجد فى الشمال باب مشابه يزين ساكفه بقرص يشبه قرص القمر فى هلاله. ويوجد فى وسطه جسم واقف فى وضع المشى. كما يوجد من هنا ومن هناك أشخاص يجلسون فى وضع العبادة رافعين أيديهم.

ويوجد سبعة أشخاص فى الغرب وثمانية فى الشرق ومن بين هذه الأشخاص يوجد ست سيدات. ونجد فوق الكورنيش كاهناً واقفاً يقدم القرابين ونرى اثنى عشر شخصاً جالسين تميزهم أغطية شعورهم وكسوات النساء التى يحملونها على أكتافهم. كما أنهم يمسكون بأيديهم علامات الحياة وصولجانات برؤوس كلاب صيد. أما الأشكال الخامس والسابع والتاسع والحادى عشر فتستطيع أن تكتشف أنها نساء إذا قمت بعدهن من الشرق إلى الغرب، أما الباقون فلديهم ذقون مجمعة فى ضفيرة.

---

(١) انظر لوحة ٦٢ شكل ٨، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة رقم ٦٣، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ٤ واللوحة ٥٩، المجلد الثالث.

ويحتوى الجدار الجانبى الجنوبى على نقوش مماثلة للتى نراها فى اللوحة ٥٩ حيث نلاحظ أيضاً الذوق الرائع فى تصميم الحيوان الخرافى الذى يحمل جسم أسد ورأس صقر وتصميم القرص المجنح. فهذان الشكلان يزينان جزءاً صغيراً من الجدار موجودا أسفل بروز الكورنيش ناحية الغرب.

وليست هذه المساحة الفارغة أقل زخرفة من الناحية الشرقية، فنجد أحد الشكال ساجدة وإحدى ذراعيها مرفوعة فوق رأسها بشكل مستدير أسفل محيط الكورنيش.

إن قلة حجم البناء سمح باستنساخ إحدى الزخارف التى نجدها متكررة فى الأجزاء السفلى من جدران المعبد. وتتضمن هذه الزخرفة رسوم لسيقان نبات اللوتس وأفرع النخيل، ويتكرر هذا الشكل.

أما الجدار الشرقى الذى يوجد فى مؤخرة الحجرة فيخترقه باب[١] يشبه الأبواب الموجودة فى الشمال وفى الجنوب. وتغطى الإطار الخارجى للباب لوحات تحمل مشاهد تقديم القرابين للآلهة.

ونرى فى كل جانب أشكال الإله بس موزعة مثنى مثنى على أربعة صفوف الواحدة فوق الأخرى.

وإذا دخلنا من هذا الباب فى الحجرة الصغيرة الجانبية الواقعة شمالاً[٢]، وسوف نجد نقوشا لا تقل عدداً أو أهمية عن تلك التى وجدناها فى الحجرة التى مررنا بها لتونا، فالجدران الشرقية والغربية مزينة بأشكال مماثلة تماماً وتوضح اللوحة ٦٣ شكلا دقيقا للواجهة الشرقية.

وتحمل هذه الزخارف ذات المشهد، ألا وهو تقديم القرابين للإلهة إيزيس ومعها حورس. ونجد فى أسفل هذا الحائط فتحة تقودنا إلى ممر أو حجرة غامضة، ويبلغ عمقها مترين و ٦٠ سنتيمتراً[٣] وعرضها ٩٧ سم[٤] وارتفاعها

---

(١) انظر اللوحة ٦٣، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة ٥٨، الشكلين ١، ٢، المجلد الثالث.

(٣) ثمان أقدام. (٤) ثمان أقدام.

متران و ٦٠ سم [١]. وهذا يتكرر بانتظام فى الجانب الآخر والذى سنتحدث عنه بإستفاضة لاحقاً.

ويقدم الجدار الشمالى لهذه الحجرة الجانبية لوحة[٢] تجذب الانتباه، حيث نرى شكلاً نائماً على سرير وهذا الشكل أنيق جداً ودقيق جداً، وهو مغطى بفروة أسد ونرى فيها بوضوح رأس الأسد وأرجله وذيله.

ويبدو أن هذا الجسد مستلقى باسترخاء على وسادة ويضع ساقيه الواحدة فوق الأخرى وذراعه الأيسر ممتد وموضوع على جسمه. أما الذراع اليمنى فهى مرفوع لأعلى ثانياً كوعه ليلمس وجهه.

ومن الصعب علينا تحديد نوع هذا الشكل هل هو رجل أو امرأة، ويعود ذلك إلى إحداث بعض التشوهات على منطقة العانة، ولكن إذا دققنا النظر فسوف نجد أن حجم الصدر صغير وأن تسريحة الشعر تشبه تلك التى كنا نراها على رؤوس الرجال، ومن الممكن إذاً الاستنتاج بديهياً أن هذا الشكل يمثل رجلاً، وإذا قارنا هذا الشكل بالأشكال الأخرى المماثلة له تماماً فى معبد دندرة[٣] فلن يكون هناك غبار على ما توصلنا إليه من نتائج بشأنه.

ونجد فوق جسد هذا الرجل طائراً يرفرف، وهو طائر خرافى : فجسمه جسم عقاب ورأسه المزين بتاج رمزى.

هو رأس شاب صغير السن. أما الجزء السفلى من جسمه وهو ما بين البطن والساقين يخرج عضو ذكرى كبير جداً ويبدو أن هذا الطائر الخرافى سوف ينزل فوق الشكل الذى يصور الرجل النائم الذى يبدو أنه يلوح له كى يقترب.

ويوجد عند مقدمة ومؤخرة السرير سيدتان تنتظران، ترتدى الأولى قرصاً على رأسها حوله قرنا ثور والثانية ترتدى فوق رأسها مستطيلاً طويلاً يعلو إناء . ويبدو أنهما ينتظران مشاهدة ما سيحدث. ودون شك تمثل هاتان السيدتان

---

(١) ثمان أقدام.

(٢) انظر لوحة ٦٤، المجلد الثالث.

(٣) انظر وصف معبد دندرة واللوحات الخاصة بهذا المعبد فى الجزء الرابع من لوحات العصور القديمة.

إيزيس السماوية وإيزيس الأرضية. يوجد خلف إيزيس الواقفة عند مقدمة السرير صفان بعضهما فوق بعض يوجد بهما ثلاثة أشكال واقفة. الأشكال الوسطى بها أجسام نساء برؤوس ثعابين بتيجان رمزية. أما الشكلان الأولان فيصوران أجسام رجال برؤوس ضفادع.

ويبدو أن الشكلين الآخرين هما للآلهة المصرية، وذلك على الرغم من عدم حملهما للعلامة المميزة للآلهة؛ ألا وهى علامة الحياة. فهما الإله تحوت والإله حربوقراط . الأول معروف برأس أبى منجل، والثانى يميز بأرجله الملتصقتين الواحدة بالأخرى.و يمسك حربوقراط بيديه ساق نبات يعلوه برعم اللوتس. ولن يكون بعيداً عن موضوعنا ذكر أن هناك حروفاً هيروغليفية مائية تتكرر ثلاث أو أربع مرات فى التعليقات الموجودة أسفل هذه الصور والأشكال. وأيضاً تتكرر فى الكتابات التى تشكل إطار اللوحة.

إن النساء ذوات رؤوس الثعابين والرجال ذوى رؤوس الضفادع يرتدون نعال على شكل رأس ابن آوى.

أما إيزيس الواقفة عند مؤخرة السرير، فنجد خلفها شخصاً ذا رأس صقر يقدم قرباناً ويرفع هذا الشخص ذراعه الأيمن إلى أعلى وهو مسلح بصولجان يضرب به رجل صغير القامة مكبل بالسلاسل.

وهذا الرجل الذليل له رأس أرنب وحشى ويمسك هذا الرجل القوى بأذنى الرجل الضعيف بيده اليسرى. ثم نجد كاهناً يقدم القرابين وهى عبارة عن اناءين يتدلى منهما أربطة مقدسة.وخلف هذا الكاهن توجد أشكالاً من الرجال والنساء برؤوس ضفادع وثعابين مماثلة تماماً لتلك التى أتممت وصفها. ونجد فوق هذه اللوحة سطر من الحروف الهيروغليفية الكبيرة ونقشاً مكوناً من صقور وآلهة جاثية بالإضافة إلى خراطيش باللغة الهيروغليفية.

إن هذه اللوحة تعد مهمة جداً لعلماء الآثار فى أبحاثهم العلمية،حيث إننا نجد سيرة النيل ومصر. ألا يجب علينا الرجوع إلى فترة الفيضان ؟

قد يمثل هذا الشكل النائم الإله أوزيريس أو النيل مستعداً للخروج من ثباته العميق؟

وأن فروة الأسد من الممكن أن يكون الهدف منها الإشارة إلى الفترة الخاصة بهذه الظاهرة تحت رمز الأسد؟

ويرمز هذا الطائر الأسطورى الكبير الذى يطير بسرعة إلى الخصوبة يشير إلى أن فيضان النيل وهو الذى ينتج عنه دائماً الخير والخصوبة يأتى من أثيوبيا حيث نعلم أنه فى وقت محدد تسقط الأمطار بغزارة. أما رأسه هى رأس شاب كى ترمز إلى الطبيعة المتجددة وإلى أن وقت الفيضان هو وقت الشباب. ويبدو لنا أن مشهد ذبح الأرنب يعطى ثقلاً لافتراضاتنا.

فعند زيادة منسوب النيل كان هذا الحيوان يترك السهول ويتجه إلى المرتفعات وإلى الصحراء.

إذاً فهل كان من الممكن إهداء ضحية أفضل من تلك لهذه المناسبة ؟

ومن وجهة نظر الكتاب القدامى فإن الأرنب البرى يعتبر أيضاً رمزاً للخصوبة التى تلى الفيضان. أما الأشكال ذات رؤوس الثعابين والضفادع، فهى تبشر بأن هذه الحيوانات سوف تأتى مع فيضان النيل الذى سوف يغطى تقريباً جميع أراضى مصر ولن يترك أبداً ماء راكداً.

أما النعال التى تأخذ شكل رأس ابن آوى ؛ فتشير إلى أن الحيوانات البحرية سوف تجبر على ملء الصحراء الملجأ الطبيعى لأبناء آوى، يتأكد أكثر هذا الشرح إذا عرفنا أن الثعابين المجسدة هى حيات مائية(١)، وكانت توجد كثيراً فى الآبار التى يتم حفرها على ضفاف النيل أو فى المياه الراكدة التى تظهر بعد انحسار النهر.

وتمثل أرض مصر أحد أشكال إيزيس التى أخذت جزءاً كبيراً من المشهد الذى نصفه.

أما الأوانى التى يقدمها الكاهن فهى لا تحوى دون شك شيئاً آخر سوى بشائر الفيضان وهيالتى تم تجسيدها بشكل الرجل ذى رأس أبى منجل(٢).

---

(١) السيد سافينى. تتفق أراؤه مع أرائنا تماماً.

(٢) راجع «التاريخ الطبيعى والدور الدينى لطائر أبى المنجل» لسافينى.

ويجب أن نضيف إلى كل ذلك أن الرمز الهيروغليفى الماء وباقات اللوتس تكررت أكثر من مرة فى جميع الكتابات الموجودة وهو ما يؤكد منطقية ومصداقية شروحنا ويوضح أن اللوحة التى قمنا بوصفها تنقل بدقة شديدة ما كان يحدث فى مصر فى فصل الصيف.

قد نكون وصلنا إلى غايتنا إذا نجحنا فى جذب اهتمام المهتمين بهذه العلوم من خلال هذا الشرح، وإذا نتج عن هذا الشرح إيجاد تحليلات أخرى أكثر دقة للوحات أخرى من هذه المجموعة.

وتطابق الحجرة الجانبية الواقعة جنوباً[١] مع الحجرة الشمالية. أنها مزينة أيضاً بلوحات محفوظة بحالة جيدة جداً[٢]. إننا لانرى فيها سوى أشكال تجسد الإلهة إيزيس التى تقدم لها القرابين وقد نقشت هذه الأشكال بدقة متناهية. ونلاحظ على الجدار الغربى أن أحد هذه الأشكال يوجد على رأسها شكل عقرب يبدو أنه بمثابة تاج رمزى. وفوق الباب نجد صقراً مغطى بأزهار اللوتس[٣] وعلى اليسار نجد أسداً رابضاً على أرجله الخلفيتين وهو يمسك بسكينتين بمخالبه الأمامية. ونجد أسفل الجدار الشرقى لهذه الحجرة فتحة تؤدى إلى ممر ضيق جداً يشبه تماماً الممر الذى قد وصفناه سابقاً. ويبلغ طول الممر مترين و٧١ سم[٤] وعرضه ٩١ سم [٥] وارتفاعه أربعة أمتار[٦].

وفى الداخل من الناحية الشرقية، نجد أن الجزء العلوى من الجدار بارز[٧] عن الجزء السفلى. كما نرى أسفل الجدار فتحة أخرى[٨] مصممة من أجل الخروج. أما الجانب الشمالى من الممر فنلاحظ وجود صخرة تبدو متحركة

---

(١) انظر لوحة ٥٨، شكل ١، عند النقطة D، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٩٣، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٦٠ شكل ٢، المجلد الثالث.

(٤) ثمانية أقدام و٤ بوصات.

(٥) قدمين و٩,٥ بوصة.

(٦) ١٢ قدمًا و٤ بوصات.

(٧) انظر لوحة ٥٨ شكل ٧، المجلد الثالث.

(٨) انظر نفس اللوحة والشكل عند النقطة b.

وتوجد عند ارتفاع مترين و ٦٦,٥ سم وهى تسد فتحة فى هذا الممر تؤدى إلى قدس الأقداس.

إن هذه الصخرة تنفصل جزئياً عن باقى البناء وهذه القطعة الحجرية ليست الوحيدة بهذا الشكل فى هذه الممرات الغامضة التى تحيط بقدس الأقداس المعابد. لقد رأينا مثل هذه الحجارة فى فيلة وإسنا وسوف نرى مثلها لاحقاً فى معبد دندرة. إنه من المحتمل أن كهنة المصريين القدماء كانوا يلقون الخطب ويعلنون رغبات الآلهة فى آخر هذه الممرات.

ويتبقى لنا أن نتحدث الآن عن قدس أقداس المعبد، ويبلغ طول هذه الحجرة مترين[١] وعرضها ٣ أمتار ونصفاً[٢]؛ ولكن كل جدرانها تتغطى بنقوش تجسد مشاهد تقديم القرابين للآلهة.

ونجد على الواجهات الجانبية ثلاثة صفوف الواحد فوق الآخر من اللوحات تمثل خمسة أو ستة أشكال.

ونلاحظ من بينها الإله حورس والإلهة إيزيس مع أتباعها و يتزين الجزء السفلى من الجدران بأزهار اللوتس وزعف النخيل الذى تحدثنا عنه فيما قبل فى الجزء العلوى الذى يحيط بالمقصورة يوجد كورنيش مكون من رؤوس للإلهة إيزيس ومرفق بهذه الرؤوس حيات وخمس حزم ويتكرر هذا الشكل تباعاً.

ولقد صمم فى هذا الجدار الخلفى تجويف يبلغ عمقه ٩٤ سم[٣] وطوله متراً و٧٥ سم[٤]. إنه يشبه الكتل الجرانيتية أحادية الحجارة التى وجدناها فى المعبد الكبير بفيلة. أما الكورنيش فهو مزين بقرص الكورنيش مجنح محاط أيضاً بنقوش متكررة تباعاً. ويعلو هذا الكورنيش نقش مكون من تسعة رؤوس للإلهة إيزيس.

---

(١) سبع أقدام وثمان بوصات.

(٢) عشرة أقدام وتسع بوصات.

(٣) قدمان و٠,٥ ١٠ بوصة.

(٤) خمسة أقدام و٤,٥ بوصة.

أما تحت الجزء البارز من الكورنيش نجد الأفاعى الصغيرة مرفوعة فوق سيقان وزهور اللوتس. إنه من المحتمل جداً أن هذا التجويف كان يحوى مجموعة من التماثيل التى كانوا يعبدها القدماء المصريين أثناء شعائرهم الدينية وهى الآن خاوية ولكنها قد تساعدنا على معرفة معبودات القدماء المصريين فى هذا المعبد، ففى الواقع إن الجوانب والجدار الداخلى مغطاة بنقوش تجسد هذه الآلهة. كما توجد نيشة مزينة ببعض الشعارات التى نجت من هدم المسيحيين أو المسلمين. ولم يقم القدماء بكتابة تفاصيل دقيقة عنها لأن الشريعة المصرية القديمة كانت تمنع دخول العامة إلى قدس الأقداس.

ويزين الجدار الداخلى للتجويف بشكل الإله بس[1] الذى يعطى شكل غريب جداً بأجزاء غير متجانسة على الأطلاق.

فهذا الشكل له جسم خنزير وصدر سيدة ورأسه لايمكن تحديد ملامحها، فهى تجمع بين رأس رجل وكلب وأسد، أما على الجانب الشمالى للتجويف[2] فنجد شكلاً منحوتاً يقف على قاعدة قد تكون رأس هذا الشكل رأس كلب يعلوها تاج رمزى ويقف أمامها كاهن يتعبد. يصور الجانب الجنوبى لهذا التجويف رأس إيزيس محمولة على عمود بلا قاعدة ولاتاج، ونجد كاهناً يقدم لها القربان.

و نستنتج من وصفنا للنقوش التى تزين المعبد الصغير الواقع جنوباً، أن هذا المبنى تم بناؤه أساساً للإلهة إيزيس[3] والإله بس أى إله الخير وإله الشر.

ويتم الدعاء والنداء للإلهة إيزيس لجمع الحسنات وتقديمها لإله الشر للتقليل من حدة غضبه.

ولقد تم بناء جميع جدران المعبد من الحجر الرملى. إن الحجر الخارجى ذا اللون الأصفر لا يعكس فى الداخل إلا اللون الرمادى وذلك نتيجة الأترية التى تتعلق به.

---

(١) انظر اللوحة ٦٢، الشكل ٦، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٩، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٦٠ شكل ٣، المجلد الثالث.

وهذا الأمـر له تأثيـر إيجـابى إذ أنه يوضح بروز النقـوش لأنه يحـدث انعكاسات ملحوظة بالإضافة إلى أن هذا جميل للأعين، كما أن هذا لا يوجد فى الأبنية التى ينيرها ضوء الشمس بقوة. أما السقف فهو عامةً يكون مظلما جداً. وهذا يرجع دون شك إلى الأدخنة المتصاعدةِ من المشاعل التى كانوا يمسكونها لإنارة المعبد أثناء إقامة الشعائر الدينية ونجد فى بعض الأجزاء كتل متدلية من الأسقف ولنلق الآن نظرة على الواجهة الخارجية للمعبد الصغير فى الجنوب. فهذا المبنى يرتكز على أساس[1] يرتفع عن الأرض بمترين[2] وتوجد فوق هذا الارتفاع قاعدة مزينة بكورنيش وبشريط.

وتخلو جميع الجدران الخارجية من النقوش باستثناء الجدار الجنوبى الذى يحوى عشرين شكلاً للآلهة المصرية. أما ترتيب الحجارة فهو ليس منتظماً بدرجة كبيرة كما أن ارتفاع الكتل الحجرية ليس واحداً ولكن جميع الوصلات عرضية.

وفوق أحد المناور التى يدخل من خلالها النور للرواق، نجد تجويفا مربعا[3] داخل الجدار السميك. ويزين الجزء الداخلى من هذا التجويف شيىء يشبه وردة سيئة الذوق لانرى مثلها عادة فى الآثار المصرية القديمة.

و نجد قريباً من هذا التجويف تجويفاً آخر فى أحد الصروح الموجودة بمدخل المعبد ويشبه هذا التجويف التجويف الأول ولكنه دائرى. ونظن أنه ليس من أعمال القدماء المصريين. لقد صممت هذه الإضافات فى وقت لاحق لبناء هذه الأبنية. إن الاسم[4] الذى نراه محفورا بالقرب من هذا التجويف يبدو وأنه منقوش بيد أحد المسيحيين. وهو ليس الإضافة الوحيدة للمسيحيين فى آثار طيبة : بل يوجد أمثلة لهذه الإضافات[5] فى معبدى الأقصر ومدينة هابو.

---

(١) انظر لوحة ٥٨، الأشكال ٣، ٤، ٦، ٩، المجلد الثالث.

(٢) ستة أقدام وبوصتان.

(٣) انظر لوحة ٦٢ شكل ٧ ولوحة ٥٨ شكل ٣، المجلد الثالث.

(٤) انظر لوحة ٥٨ شكل ٣، المجلد الثالث.

(٥) انظر وصف هذه الآثار فى القسم الزول والسابع من هذا الفصل.

أمـا بالنسـبـة لأسطح المعـبـد فلم يحـدث بهـا أية تلفـيـات ونرى بهـا كل الفتحات[١] التى يدخل من خلالها النور إلى خجرات المعبد المختلفة. ويبلغ عدد الفتحات ٢٨ فتحة. ونعتقد كما يقال إن هذه الفتحات صممت لاستقبال الإلهة إيزيس التى كانت تمثل القمر فى السماء.وليس هناك داع لتوضيح أن عدد الفتحات هو ٢٨ فتحة وهو نفس عدد أيام الشهر القمرى.

وإنا سننهى الحديث عن هذا الموضوع بملاحظة أخيرة، ألا وهى أنه قد تم نقش شكل للأسد فى المعبد وقد وضع فى مكانة بارزة ؛ هل أرادوا بذلك الإشارة للوقت الى تم فيه بناء المعبد وهو عند وجود الأسد السماوى يتفق مع فصل الصيف ؟

مما يؤكد أن هذا المعبد الصغير قد تم بناؤه فى نفس الوقت الى بنيت فيه آثار دندرة. إنه يجب الإشادة بأن هناك تناسقاً كبيراً جداً بين الأبنية وأن نقوشها عالية.

الموضوع الخامس

وصف السور الجنوبى والآثار الموجودة بداخله

نجد فى أقصى جنوب طريق الكباش سوراً كبيراً[٢] مبنى من الطوب النيئ. يبلغ عرضه ٢٣٠متراً[٣] وطوله ٣٤٠متراً[٤]. إنه عبارة عن شكل رباعى الأضلاع غير متساو، ينقسم هذا المربع إلى جزئين شبه متساويين بواسطة جدار مبنى أيضا من الطوب النيئ واتجاهه مائل تماماً.

- ندخل هذا الجزء عبر باب مبنى من الحجر الرملى[٥] ثم نجد على اليمين وعلى اليسار كثير من الأنقاض نلاحظ من بينها مجموعة من بقايا أبى الهول

---

(١) انظر لوحة ٥٨ شكل ٢، المجلد الثالث.

(٢) انظر خريطة الكرنك الطبوغرافية. لوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٣) ١١٨ قامة.

(٤) ١٧٧ قامة.

(٥) انظر الخريطة الطبوغرافية للكرنك. لوحة ١٦، المجلد الثالث.

فيبدو أنه كان يوجد طريق : نجد أيضاً قطع من الجرانييت وهى عبارة عن أجزاء من تماثيل ضخمة فى وضع المشى[١] مجموعة من التماثيل الصغيرة فى وضع الجلوس ولها رؤوس أسود[٢].

وعند وسط السور الأول تقريباً نجد سوراً آخر مستطيل الشكل[٣]. يبلغ طوله ٩٨ متراً[٤] وعرضه ٤٥ متراً[٥]. تتجه الأركان الأقصر ناحية الشمال والجنوب ويحتوى كل منهما على بقايا باب من الحجر الرملى.

كما نرى حطام باب مماثلاً فى الزاوية الشمالية الشرقية. وهناك كل ما يجعلنا نعتقد بأن هذا الحصن كان يحوى بناء مهماً. ويجب علينا ولو مجرد افتراض أن هذا الحصن كان يحوى آثاراً ومبانى بالغة الأهمية، وذلك بسبب وجود حطام جدران وأعمدة وهياكل لتماثيل صغيرة. لقد وجدنا ١٥ تمثالاً فى الجنوب الغربى وفى الخارج. وذلك بعد عمليات التنقيب حول رؤوس تماثيل من الجرانيت الأسود كما هو موضح فى اللوحة ٤٨ . إن أغلب التماثيل لها رأس أسد. والبعض الآخر له رؤوس مماثلة لرؤوس الكلاب والقطط.

إن هذه الأشكال تضع أيديها على أفخاذها وتمسك فى يدها اليسرى بعلامة الحياة هى العلامة التى تميز الآلهة. وتميز هذه التماثيل أغطية رأس رمزية وحلمة ثديها مغطاة بزهرة اللوتس. كل هذه التماثيل كانت مصفوفة على جدران صممتها أيدى مصرية. ومن المحتمل أنه تم دفن هذه التماثيل فى عصر اجتياح بعض الغزاة لطيبة. لقد بدأت أعمال التنقيب التى اكتشفت هذه التماثيل عام ١٧٦٠، حيث قام بها شيخ عربى لحساب تاجر من فينيسيا دفع له مبلغا كبيرا مقابل استخراج أول تمثال. ومنذ ذلك الوقت ظل جزء منها مكشوف والسياح الذين لم يستطيعوا حملها قاموا بقطع بعض أجزائها. إن التنقيبات التى قمنا بها كشفت النقاب عن تماثيل أخرى كاملة نقلت إلى الأسكندرية مع التماثيل الناقصة الأفضل حالا من التماثيل الأخرى.

(١) انظر لوحة ٤٥ شكل ١، ٣، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٤٨ الأشكال ١، ٢، ٣، المجلد الثالث.

(٣) انظر الخريطة الطبوغرافية، لوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٤) ٥٠ قامة.

(٥) ٢٣ قامة.

لقد وجدنا فى نفس المكان تمثالاً آخر[١] لرجل جالس القرفصاء ومربع ذراعيه بنفس الطريقة التى يجلس بها العرب وأهل البلدة حتى الآن. يرتدى هذا التمثال رداء واسعا يغطى كل جسمه وقد تم نحت شكل بارز أمام ساقيه يصور رأس الإلهة إيزيس ومعها أثواب فضفاضة ويعلوها شكل معبد؛ وهذا ما نراه عادة فى تيجان الأعمدة عند القدماء المصريين. ونجد سطراً من الكتابات الهيروغليفية مرسوماً على الرداء وذلك فى المكان الذى يتلاقى فيه الذراعان. أما رأس هذا التمثال فهى مغطاة بغطاء من الشعر الكثيف وقد أردنا دراستنا ووجدناها شديدة الشبه مع الشعور التى يتميز بها العرب[٢]. ونعتقد أن العرب قاموا بتقليدها. ومن ناحية آخرى،هناك شبه كبير بين ملامح العرب وملامح هذا التمثال. وقد لاحظنا ذلك أثناء وجودنا هناك، وبالقرب من المكان الذى عثرنا فيه على التماثيل التى تحدثنا عنها، رأينا بركة[٣] تأخذ شكل حدوة حصان تصل إليها مياه الفيضانات وتقع هذه البركة أسفل هضبة صناعية مبنى عليها السور. ونظراً لظروف المكان نسلم بأن هذا السور كان من المفترض أن يكون محاطاً بخندق. وإذا لم يكن الأمر هكذا فإنه كان يوجد على الأقل كما هو الحال بمعبد الكرنك حوضاً لاستخدامات الأبنية ولكن لا يوجد من ذلك الحوض سوى حطامه. ومن الممكن أيضاً أن يكون القدماء المصريين قد أقاموا مقياساً للنيل فى هذا المكان.

عند غرب البركة الموجودة بالنطاق الأول نجد أطلال مبنى كبير مستطيل الشكل لا يتبقى منه سوى جدرانه الخارجية. ويبلغ طوله ٥٩ متراً[٤] وعرضه ٢٥ متراً[٥]. وكذلك فإننا نجد بالداخل بعض جذوع لأعمدة وحطاماً لأحجار مزينة بالنقوش.

---

(١) انظر لوحة ٤٨، الأشكال ١، ٢، ٣، المجلد الثالث.

(٢) كما نعرف أن هؤلاء العرب كانوا يضعون على شعورهم كمية من الدهن قبل انصهاره مما كان يؤدى إلى تلبك شعورهم سعيًا منهم لتقليد الأوروبيون. انظر ما كتبه السيد دوبوا إيميه، المجلد الأول من دراسات الدولة الحديثة.

(٣) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٤) ١٨١ قدمًا.

(٥) ٧٧ قدمًا.

وبالزاوية الشمالية الشرقية للمكان المسور وعلى بعد ٨٠ متراً[١] توجد بقايا أثر صغير[٢] من بقايا أعمده الرواق الخاص به، وبعض القاعات الصغيرة التى يكاد يتعذر معرفتها الأن.

---

(١) ٤١ قامة.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية، خريطة رقم ١٦، المجلد الثالث.

الجزء الثالث
دراسة لفقرات الكتّاب القدامى الذين تناولوا آثار طيبة وآثار الكرنك على وجه الخصوص

يعد هيرودوت واحداً من المؤرخين القدامى، الذين وصلت أعملهم إلينا؛ فقد نقل إلينا مراجع ثمينة حول سلوكيات قدماء المصريين وعاداتهم الشعبية والدينية.

ويكاد لايذكر شيئاً عن فنونهم وآثارهم المتعددة؛ لكنه يستفيض فى الحديث عن الصروح التى كانت تحويها آنذاك بعض المدن الكبيرة بالدلتا، لكنه لم يتأثر مطلقاً- فيما يبدو- بالآثار القديمة الرائعة التى كانت لاتزال فى طيبة فترة سفره إلى مصر. وربما- كما قلنا سابقاً[١]- قدأعفاه المؤرخون الذين سبقوه من الدخول فى تفاصيل أكبر.

ومن بينهم هيكاتيوس الذى كانت رواياته عن مصر لاتزال حديثة. إلا أننا لانستطيع أن نشك على الإطلاق فى أن هيرودوت قد جاب البقعة بأكملها، فبالفعل هو يقول بدقة فى مقطع من كتابه[٢] إنه قد رأى كل شىء بنفسه حتى وصل إلى مدينة "فيلة"، وأنه لايلم بما يأتى بعدها، إلا من خلال المعلومات التى أعطيت له.

ومن كل الأبنية التى كانت توجد فى طيبة لايذكر سوى قاعة كبيرة[٣] كان يقوم كهنة جوبيتر بإدخاله فيها حيث كانوا يعرضون له التماثيل الضخمة لكبار الكهنة.

---

(١) راجع ما ذكرناه بخصوص صمت هذا المؤرخ فيما يخص أبنية طيبة، وذلك عند الحديث عن التمثالين الكبيرين _القسم الثانى من هذا الفصل .

(٢) انظر التاريخ ، الكتاب الثانى ، امقطع ، ٢٩ صفحة ١٠٠ _ طبعة ١٦١٨ .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٥ .

وكنا قد أوحينا فيما قيل فى موضع أخر، إلى أن الأمر قد يتعلق هنا بتلك القاعة الكبيرة (بهو الأساطين)التى كانت توجد فى المعابد[1].

ويعد "ديودور الصقلى " هو أقدم مؤرخ بعد "هيرودوت" يكتب عن مصر. ويتحدث باستفاضة عن طيبة. وقد احتفظ لنا بتفاصيل دقيقة للغاية عن آثار مصر وعلى وجه الخصوص آثار عاصمتها القديمة، تلك التفاصيل المستمدة من حوليات الكهنه نفسها.

ولما كان يرغب أن يطلع الناس على كل ما تحويه هذه البقعة من عجائب؛ فلم يستطع أن يهمل أكبر هذه العجائب وأفردها على الإطلاق، ألا وهى المعبد الرحب الذى قمنا بوصفه، ولذلك فهو يتحدث عنه مستخدما أفخم التعبيرات حتى يتمكن من وصف الحماس المستوحى من رؤية ذلك الأثر الضخم.

وهكذا كان يوضح فكرته عن هذا الصرح وعن طيبة بوجة عام فى القسم الثانى من الكتاب الأول لتاريخ طيبة[2]، قائلاً :

«لقد علمنا أنه ليس فقط الملك "بوزيريس" بل وعدد كبير من الملوك الذين جاءوا بعده كانوا قد تعهدوا بتوسيع وتجميل طيبة. فلم يحوى فى أى مدينة بالعالم سواها هذا الكم من القرابين الرائعة المصنوعة من الذهب والفضة والعاج. فكانت مليئة بالتماثيل الضخمة والمسلات أحادية الحجر، ومن بين الصروح الأربعة المقدسة الشامخة هناك - التى تبهر الناس لكبرها وجمالها _ واحد فقط وهو أقدمها يبلغ عرضه ثلاث عشرة غلوة _ ويبلغ ارتفاعه خمسة وأربعين ذراعاً، ويبلغ سمك جدرانه أربعة وعشرين قدماً».

وإضافة إلى هذه الروعة فى البناء كانت هناك القرابين بثرائها الشديد التى كانت تخصص للآلهه، فكانت تثير الإعجاب ليس فقط لفخامتها بل لجودة صناعتها.

---

(١) انظر وصف مقبرة أوسيمانديا‌س - القسم الثالث لهذا الفصل.
(٢) انظر الاستشهاد رقم ٢ .

وبقيت الصروح إلى عهد غير بعيد، لكن الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة؛ كانوا قد سرقوا فى الوقت الذى أحرق فيه "قمبيز" معابد مصر. فهذا هو ذا الوقت الذى قام فيه الفرس ببناء قصور "برسيبوليس" الشهيرة، وقصور "سوس"، وقصور بعض المدن الأخرى فى " ميدى ". وذلك بعد أن نقلوا كل هذه الكنوز إلى أسيا مصطحبين ـ معهم- بعض العمال المصريين.

ومن الصعب ألا نتعرف على المعابد التى قمنا بوصفها ضمن مجموعة الصروح التى كانت لاتزال تزين طيبة فى عهد " ديودور"، فهذا المؤلف يحصى أربعة منها، ومن المحتمل أن يكون قد رأى بعينه معبد الكرنك والأقصر ومدينة هابو، وصرح ميمونيوم[1] الضخم، الذى تعرفنا على بقاياه أو مقبرة أوسيمانديإس[2] التى يصفها المؤلف فى موضع آخر وصفاً فخماً ودقيقاً فى نفس الوقت.

وقبل أن نناقش فقرة ديودور، سوف نلفت النظر إلى أن : هذا المؤرخ يميل إلى أن يطلق اسم "معبد" على بعض الصروح التى نرى أنها لابد أن تلقب بالقصور، وذلك للأسباب التى أعطيناها سابقاً فى وصفنا.

وقد سبق أن أتيحت لنا فرص عديدة كى نلاحظ الصلة التى كانت عند المصريين بين الدين وكل ما يتعلق بشخصية الملوك المقدسة، حتى إنه لايبدو لنا غريبا أن يطلق قدماء المؤرخين ـ بل وحوليات الكهنة أيضا ـ على القصور التى كان يقيم فيها الملوك لقب " صروح مقدسة ".

ويعد معبد الكرنك ـ بلا نزاع - من أكبر وأهم وأروع الصروح التى لاتزال قائمة بطيبة. فهو يحوى أكبر كم من التماثيل الهائلة والمسلات.

إذاً فيستحيل أن نختلف على الدلالة التى أعطاه إياها ديودور. ومن جهة أخرى سوف نرى أن القياسات التى يذكرها، تتطابق جيداً مع تلك التى أخذناها لمعبد الكرنك.

---

(١) انظر وصف التمثالين الكبيرين فى طيبة ـ القسم الثانى من هذا الفصل .

(٢) انظر وصف مقبرة أوسيمانديإس - القسم الثالث من هذا الفصل .

إن ديودور يقدر عرض الصرح الذى يصفه بـ ١٣ "غلوة". وبما أن مصدره هو الحوليات المقدسة فليس من الممكن أن تكون القياسات التى يستخدمها سوى قياسات تستخدم حقاً فى البلد الذى يتحدث عنه. فالأمر يتعلق هنا بوحدة "الغلوة" التى تعادل ١٠٠ متر، وهى التى أجمع العلماء[١] على أنها وحدة مصرية.

وعندما نقرأ النص بانتباه فسوف نرى أنه لاشك أن المحيط الذى يشار إليه هو محيط صرح واحد وليس محيطاً لمكان مسور قد يحوى آثار عديده.

وكذلك فإن الثلاث عشرة غلوة لايمكن أن تنطبق على ذلك المكان المسور المصنوع من القرميد الذى يضم أكبر جزء من آثار الكرنك والذى يبلغ محيطه ٢٢٨٤ متراً، بل إن هذا القياس يشكل بالتأكيد محيط معبد الكرنك والآثار التى لها صلة مباشرة به مثل طريق أبى الهول الذى يسبق المدخل الرئيسى غرباً، وكذلك الأطلال التى تمتد حتى البوابة الشرقية.

والحال أنه إذا قمنا بقياس محيط الصروح الموجودة فى هذه الحدود، متبعين جميع المحيطات مع تخيل إعادة الحوائط التى تكاد أن تكون تحطمت بالكامل والتى لانرى منها سوى بقايا بشرق المعبد، سوف نحصل على مسطحاً يساوى ١٣٠٣ مترا[٢]، وهو ناتج لايتناقض مطلقاً مع تقدير ديودور (١٣ غلوة).

---

(١) انظر الملاحظات المبدئية والعامة التى كتبها السيد جوسكلان فى مقدمة ترجمة استرابون. انظر أيضاً كتاب "مذكرات عن مصر" لدانفيل.

(٢) هذه هى الأبعاد :

البيان	القيمة	الوحدة
طول العمود عند البوابة الغربية ----------	٣,١٠	متر
طول الجانب الشمالى من المعبد----------	٣٥٦	متر
طول الجانب الخلفى من المعبد ----------	٩٨	متر
طول الجانب الجنوبى للمعبد ----------	٣٥٦	مترًا
الجانبين الشرقى والغربى ------------	٣٨	مترًا
	٣٨	مترًا
إجمالى محيط البناء ------------	٩٩٩,١٠	
الجانبين الشمالى والجنوبى للأبنية الشرقية	٩٢	
	٩٢	
بالنسبة لجانبى ممرات أبى الهول	٦٠	
	٦٠	
	١٣٠٣,١٠	

ونلاحظ بوضوح أن محيط الصروح باستثناء طريق أبى الهول والأطلال الشرقية يساوى تماماً ١٠٠٠ متر أى عشرة غلوات. وما نستخلصه من هذه المناقشة أنه علينا أن نعتبر القياس الذى أعطاه ديودور لمعبد الكرنك قياساً صحيحاً وانه أوشك ان يتيح لنا إذا لزم الأمر معرفة حدود البناء إذا لم توضحها الأنقاض الباقية بصورة دقيقة

إلا أنه من المؤسف أن نعلم أن هذه الحدود لم تظل بكر وإلا توافرت لدينا الأن وسيلة أكيدة لمعرفة الطول الحقيقى للغلوة.

وخصص ديودور لجدران المعبد ارتفاعاً يبلغ ٤٥ ذراعاً. ولن يمكننا التحقق من هذا القياس، إلا إذا علمنا عن أى أجزاء البناء كان يتحدث، لأن ارتفاعاتها متغيرة إلى حد كبير. ورغم ذلك فسوف نلفت النظر إلى أن الـ ٤٥ ذراعاً _ والتى تعادل ٢٤ متراً[١] _ تتناسب جيداً مع ارتفاع الجزء الذى يحوى الأعمدة الكبيرة، ولايمكننا أن نتحقق أكثر من القياس الذى أعطاه المؤرخ لسمك الحوائط والذى يعادل ٢٤ ذراعاً لأن هذا السمك متغير أيضاً.

ويعد ديودور معبد الكرنك أقدم الصروح فى طيبة ونرى أن الملاحظات التى أثبتناها خلال عملية الوصف والتى تتعلق بأسلوب البناء وإنشاء هذا الأثر تتوافق كلها مع رأى مؤلفنا.

وإذا وثقنا بقول ديودور فإن الفرس فى غزوهم المفجع لمصر، كانوا قد انحصروا فى تجريد معبد طيبة من الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة التى كانت تزينه، وكذلك الفنون ؛ فقد تم تدميرها فى موطنها الأصلى على يد هذه الشعوب وسياساتهم الهمجية.

وبالرغم من ذلك فكانوا قد أحبوا العمارة بمصر[٢] ؛ لكنهم لم يقدروا على نقل التماثيل الضخمة والمسلات التى كانت فى طيبة إلى فارس.

---

(١) إن مقياس ٤٥ ذراعاً يساوى ٢٤،٣٩ متر والذراع هنا هو ذراع مقياس النيل بالقاهرة الذى يساوى ٠،٥٤٢ _ أما إذا استخدمنا ذراع مقياس النيل بجزيرة الفنتين الذى يساوى ٥٢٧ . فمقياس ٤٥ ذراعاً يساوى ٢٣،٧٢ متر.

(٢) إذا جمعنا بين نص ديودور الصقلى الذى يتعلق بتقارير الزائرين والرسوم التى أعطونا إياها التى تخص أطلال برسيبوليس ؛ فسيتبين لنا أن الفرس لم يقوموا بتقليد الآثار المصرية .
انظر الكتاب : كورناى ، ولوبرويان ،وشارادان وغيرهم .

إن هذا التعدد الجرىء كان لابد وأن يتم من قبل أكبر شعب فى العصور القديمة. وكان على روما أن تتجمل ببقايا الروعة المصرية، معتقده أنها تصنع مجدها عندما تنزع من مصر أعمدتها ومسلاتها الضخمة أحادية الحجارة، وحتى تتكون لدينا فكرة صحيحة عن عظمة طيبة علينا أن نعيد فى ذهننا وسط آثارها العظيمة الباقية، فكل تلك المسلات التى تزين روما اليوم كانت تلك التى ترقد وسط حطام عاصمة العالم القديمة.

ووفقاً للترتيب الزمنى، يلى استرابون ديودور مباشرة. فقد جاب مصر حتى حدودها النائية مصطحباً أليوس جالوس، الذى كان حاكماً لها فى السنوات الأولى للعهد المسيحى فهو يتحدث عن هذه البقعة بالتفصيل، وعن طيبة بصفة خاصة فى فقرات كثيرة فحصناها من قبل[١]. وفى عهده كانت كل هذه العاصمة شبه محطمة ؛ إلا أنه يشير إلى وجود عدد كبير من المعابد التى قام قمبيز بتدميرها فهو يقول[٢] : " إننا لم نعد نرى بها سوى بضعة منازل متناثرة تشكل ضياع صغيرة، ويقع جزء طيبة الذى لايزال يمثل اسم المدينة ناحية الجزيرة العربية ". لايمكننا أن نشك أن المدينة التى يشير إليها سترابون تقع فى نفس مكان الكرنك[٣].

وربما نجد أن هذا المؤلف يختصر كثيرا ويتحدث بغموض شديد عن مدينة لايزال بها آثار مهمة كبيرة ولكنه أضاف إليها ـ إذا صح القول ـ موضوع عين شمس حيث يعطى معلومات مفصلة عن أبنية مصر الكبيرة حتى بدت هذه المعلومات أنها نتاج لملاحظات المؤلف عن عين شمس ؛ وليس عما رآه فى طيبة بصفة عامة، وفى الكرنك بصفة خاصة. إن اسم طيبة[٤] الذى استرجعه فى الفقرة التى يتعلق فيها الأمر بعين شمس، يثبت أن سترابون كان قد قدم للفكر عاصمة مصر القديمة عندما دون هذا الجزء من كتابه.

---

(١) انظر وصف الممنونيوم ـ القسم الثانى ـ والشرح الموجود فى آخر الفصل .

(٢) انظر نص استرابون المذكور ـ رقم ٥ ، فى نهاية القسم الثانى.

(٣) انظر الشرح فى نهاية الفصل .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٣ فى نهاية هذا القسم .

فهذا هو المكان الذى لابد أن يوضع فيه هذا الوصف لصرح مصر المقدسة، وهذا هو ما يميل إليه بصفة خاصة، وأن الفقرة التى تم استرجاع الوصف فيها كانت دائماً تترجم بطريقة غير صحيحة حتى أصبحت غير مفهومه تقريباً لمجرد أن المترجمين لايعرفون الآثار قط أو لايلمون بها إلماماً كافياً.

إن السيد كاترمير هو الذى _ قام بتفسير هذه الفقرة بصورة مرضية وذلك فى مقالته عن العمارة المصرية، بما أنه شأنه شأن الآخرين، فتنقصه مراجع دقيقة وخاصة عن الآثار المصرية وتنقصه الرسوم التى تقدم عنها شكلاً دقيقاً. فقد قدم ترجمة غير كافية. إلا أننا لانتباهى بأننا نزيل جميع الصعاب ونقدم ترجمة خالية من الاعتراضات فما هدفنا إلا بيان الفائدة من ملاحظاتنا الخاصة عن الآثار نفسها وإخفاء بعض الصعوبات التى يقدمها نص استرابون.

ويقول استرابون[1]: إننا ندخل فى ممر مبلط عرضه بليثرونة ويبلغ طوله ثلاثة أضعاف أو أكثر قليلاً. ويسمى هذا الطريق بالمنتزة المشجر وفقاً لمقولة كاليماك : هذا المنتزة مخصص لأنوبيس. وعلى امتداد هذا الطريق نجد على الجانبين تماثيل من الحجارة لأبى الهول، تبلغ المسافة التى تفصل بينها عشرين ذراعاً أو أكثر قليلاً بحيث تشكل صفاً عن اليمين والشمال.

وبعد هذه التماثيل يأتى مدخل كبير للمعبد وإذا تقدمت للأمام قليلاً فستجد مدخلاً آخر بل ومدخلاً ثالثاً أيضاً.

ولكن عدد المداخل والتماثيل ليس ثابتاً، فهو يختلف باختلاف المعابد، تماماً مثل طول وعرض المنتزهات.

وبعد المدخل يأتى المعبد ذو رواق كبير يستحق الذكر قدس الأقداس ذو أبعاد قليلة نسبياً. ولايحتوى هذا المعبد على أيه تماثيل، وإن وجدت فهى لاتمثل أشخاصاً بل تمثل بعض الحيوانات، ومن كل جانب من الرواق يرتفع ما يسمى بالصرح، وهو عبارة عن حائطين يرتفعان بنفس ارتفاع المعبد، وتفصل بينهما

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا القسم .

مسافة تزيد قليلاً عن عرض إساساته،لكن بعد ذلك تقترب واجهتهما باتباع خطوط متحدة الاتجاه، حتى ارتفاع يصل إلى خمسين أو ستين ذراعاً.

وعلى هذه الحوائط توجد رسومات كبيرة منقوشة تشبه الرسوم الأترورية، وهى تلك التى صنعها اليونانيون من قديم الأزل. وهاهى ذى الترجمة شبة الحرفية لفقرة استرابون، فهى مطابقة لقواعد اللغة وحتى تتأكدوا من أنها تتناسب مع آثار مصر القديمة: «ليس عليكم إذا جاز التعبير إلا أن تلقوا نظرة على الرسوم التى جئنا بها».

ولما كان استرابون ينوى أن يقدم وصفاً قد يتناسب مع جميع الأبنية المقدسة التى رآها بمصر فلا يجب أن نتوقع وجود كل الأجزاء التى يشير إليها فى تكوين المعبد الواحد. فعلى سبيل المثال من المحتمل أن تكون مدينة عين شمس وفقاً لما تبقى منها خالية تماما من أية مساحة قد تحوى صرحاً مقدساً بملحقاته لكننا سوف نرى جميع الأجزاء التى يشير إليها استرابون فى مختلف الآثار التى سوف نتعرض لها.

وتذهلنا حقيقة ذلك الوصف الذى ذكر لتوه بوجه خاص فى الكرنك والأقصر اللذين يقعان فى الجزء الذى أعلن فيه المؤرخ الجغرافى وجود مدينة تدعى ديوسبوليس لأنه بالرغم من عدم التعرف على الأجزاء التى أشار إليها سترابون فى الصرح بذاته فإن مجموعة الإنشاءات توضحها تماما.

وقبل أن نذهب بعيداً سوف نلفت النظر إلى أن ستـرابون، شأنه شأن ديودور، يطلق لقب صروح مقدسة ومعابد[1] على أثار ديوسبوليس أو بمعنى أخر أثار الكرنك والأقصر فهو لايميزهم كما فعل فى الفقرة التى يتحدث فيها عن أبيدوس[2] والمتاهة ؛ بل وعن ميمونيوم طيبة حيث أطلق عليهم لقب قصور ومساكن الملوك. ولاشك أن هذا يرجع إلى وجود خلوة صغيرة فى صروح الكرنك والأقصر تبدو كالمعبد، وهذا نظراً لدقة بنائها واختيار لوازمها وثراء تماثيلها.

---

(١) انظر نص " استرابون " المذكور فى نهاية القسم الثانى من هذا الفصل .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٥ .

وقد أقام فيه الملوك عندما كان حكام مصر حكاماً أهليين، بينما استطاع الكهنة الاستيلاء عليه وتخصيصه للعبادة فقط تحت حكم الفرس والبطالمة والرومان.

وقد تم إرساء هذا الرأى، خاصة أن طيبة لم تكن تعتبر منذ وقت طويل عاصمة الإمبراطورية المصرية. فقد قدموا إلى استرابون صروح الكرنك والأقصر على أنها معابد حيث لم يكن يسمح بدخول الأجانب إلى المعابد.

ومن جهة أخرى، كيف نفترض أن الملوك الذين كانوا يحظون بتوقير واحترام كبيرين من قبل المصريين، لم يقيموا على الإطلاق فى قصور بمثل هذه المساحة والبذخ، وبخاصة أنها قصور دائمة وباقية تماماً مثل المعابد التى كانت تشيد من أجل الآلهة؟

إلا أن هذا هو الافتراض الذى علينا أن نقر به إذا لم نكن نريد أن نرى سوى معابد فى الصروح الباقية بمصر وبخاصة طيبة، لأننا لانؤيد هذا الرأى الغريب الذى يدعيه بعض السائحين، ألا وهو أن القدماء المصريين لم يشيدوا صروحاً إلا من أجل الآلهة وأن الشعب كله كان يقيم فى خيام منصوبة حولها.

وإذا نظرنا إلى الخريطة الطوبوغرافية للكرنك فسوف نتعرف على الفور على الأجزاء المختلفة التى تتألف منها صروح مصر المقدسة.

و أولاً قد يكون من الصعب ألا نرى المنتزهات بصفوف التماثيل فى ممرات الكباش[١] وممر أبى الهول التى تسبق المداخل والمعبد الكبير بالجنوب والمدخل الرئيسى للمعبد الذى يقع غرباً والأطلال التى تقع شمالاً.

ويقول استرابون إن المنتزهات كانت مبلطة وهذا هو ما استطعنا التحقق منه فى ممر[٢] أبى الهول فى الشمال أما بالنسبة لباقى الممرات _ فإذا كنا قد خلصناها من الأنقاض التى كانت تحتها _ لوجدنا البلاط الكبير المستخدم فى تبليط تلك الممرات.

---

(١) انظر خريطة الكرنك الطبوغرافية . الخريطة رقم ١٦ . المجلد الثالث .

(٢) انظر فيما سبق .

إن اختلاف الممرات الذى أشار إليه استرابون، وبخاصة المنتزهات، يظهر أيضاً فى العرض الحالى لممرات أبى الهول وبالفعل يبلغ عرض مداخل المعبد ١٦ متراً وممر الكباش ١٣ متراً أمام الباب الجنوبى، و٢٧ متراً أمام العمود المربع للمعبد،والممر الجنوبى ١٥ متراً، والممر الشمالى ٢٠ متراً.

وجميع هذه العروض أقل من بلثرونة، أما بالنسبة للمسافة بين تماثيل المنتزهات والتى تبلغ ٢٠ ذراعاً كما قال سترابون فهى لاتتناسب مطلقاً مع المسافة الحالية التى تفصل بين تماثيل الممرات، لأن العشرين ذراعاً التى يحددها مقياس النيل فى الفنتين تعادل عشرة أمتار ونصفاً،وبينما تقدر المسافات بين التماثيل بمتر و١٠/١٠٠ فى الممر الغربى للمعبد وبمتر ٣٩/١٠٠ فى ممر الكباش و٣ أمتار و٥٠/١٠٠فى ممر المداخل، وبمتر ٧٨/١٠٠فى الممر الصغير الذى يسبق عمود المعبد الكبير بالجنوب.

ودعنا نحاول الآن أن نعرف بوضوح ما يسميه استرابون بمداخل المعبد فى الآثار المصرية، فهذا اللقب به بعض الغموض، وهذا أمر طبيعى. فيجب أن نلاحظ أن استرابون وصف العمارة المصرية بمصطلحات خاصة للعمارة لدى اليونان.

فليس من المدهش أن نجد بعض الغموض فى التطبيق الذى قام به. وبالتالى فعلينا أن نعتبر تعبيراته مصطلحات للمقارنة، وحتى نقوم بتطبيقها فمن الضرورى أن نبحث داخل الصروح اليونانية عن الأجزاء المشابهة للأجزاء التى رآها الكاتب.

إن كلمة "مداخل" تعنى فى الأصل ما قبل البوابة، وبالتالى من الممكن أن تشير إلى ما يوجد أمام باب الدخول ؛ ونحن نعلم أن اسم "مدخل" قد أطلق على قلعة أثينا التى كان منيسكليس قد زينها بالأعمدة.

فلذلك لايمكن أن يشير إلا للأبواب التى كانت فى مقدمه القلعة أو للأروقة المزينة بالأعمدة التى كانت تسبق هذه الأبواب أو على الأرجح لمجموع الأروقة والأبواب معاً.

وإذا اتفقنا على هذا التعريف الأخير فسوف نصدق بكل سهولة أن استرابون أراد أن يطلق اسم "مدخل" أولاً على الأعمدة والصروح المعزولة، وغالباً على مجموع هذه الصروح الأخيرة مع صفوف الأعمدة أو الأبنية الأخرى التى كانت تشكل أفنية عليه أن يمر بها أولاً قبل الوصول إلى الصرح الرئيسى.

وكذلك فإن معبد الكرنك[١] وفقاً لاسترابون أوشك أن يكون لديه منتزه وأربعة مداخل مكونة من تلك الأعمدة وتلك الأفنية التى قمنا بوصفها، وبالغرب منتزة آخر ومدخل واحد ولكنه صمم ليكون للمعبد الكبير، و بالجنوب منتزه واحد ومدخل واحد. وكادت أطلال الشمال أن تسمح بوجود بقايا منتزه ومدخلين.

ويمكننا أن نطبق هذا التعريف بسهولة على صروح طيبة الأخرى وكذلك صروح جميع المعابد الأخرى بمصر القديمة. وهكذا؛ ففى إدفو[٢] لايوجد أى أثر للمنتزه الذى كان لابد على الأرجح أن يسبق المعبد الكبير لكن مدخله ظل فى أبهى حالاته.

وفى دندرة مازال يوجد مدخلان[٣]، وفى هذا المكان على وجه الخصوص لانستطيع أن نختلف على تطبيق لفظ مدخل فإننا نجده بالفعل منقوشاً باللغة اليونانية على إحدى الصروح التى كانت تؤدى إلى المعبد،وهذا النقش يثبت إهداء المدخل إلى إيزيس وإلى الآلهة المبجلة فى التقسيم الإدارى فى دندرة[٤] وبعد عبور جميع المداخل سنصل إلى المعبد الذى يحتوى على رواق ومقصورة.

وليس هناك أدنى شك فى أن استرابون يطلق هنا اسم معبد على المعبد بأكمله بما فيه الرواق؛ لأن هذا هو المكان الذى كان يمكن أن تقام فيه الشعائر الدينية الغامضة التى كانوا يريدون إخفاء طقوسها عن الأنظار.

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٦ . المجلد الثالث .

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٠ . المجلد الأول .

(٣) انظر لوحات دندرة . المجلد الرابع .

(٤) انظر وصف آثار دندرة .

إن ترتيب بقية الأفكار التى تعبر عنها الكلمات نفسها تؤكد ذلك أيضاً. ومن جهة أخرى فالفكر هو الذى سيأتى فى المرتبة الأولى لدى الذين سيرون معابد مصر.

إن كلمة "مقدمة الهيكل" أو رواق تحمل معناها ألا وهو ما قبل المعبد. وكان اليونانيون يطلقون هذا الاسم على الواجهة المزينة بالأعمدة التى كانت تمثل جزءاً من مجموعة الألواح الفنية التى كانت تحيط بالمعبد.

وأما عندنا فتكون البوابة للتزيين، ويكون الرواق للاستخدام. وعند المصريين وبالرغم من أن "مقدمة الهيكل" تشكل جزءاً من الكل ؛ فكان يمكن أن يعد صرحاً بذاته يقع فى المقدمة، وهذا هو على أى حال ما ينتج عن إنشاء معابدهم، وبالفعل فإن الرواق يتوافق مع بقية المعابد والحوائط التى لم تكن بينه وبينها صلة أحياناً.

وإذا قمنا بفصل ما يتبقى، فسيشكل مجموعة كاملة ومتناسقة ومتصلة، ويمكننا أن نجد فيها كماً المداخل إلى المعبد، كذلك هو الحال بالنسبة للمعبد الذى يعد متناسباً مع الحجرات المحيطة به.

وإذا قمنا بإلغائها كلها، فسيتبقى صرح صغير متكامل حوائطة الخارجية ومنحدرة ومغطاه بالزينة، ويعلوها الكورنيش والشريط المصرى، وسيكون باختصار فى كلمة واحدة مصلى صغير.

وسنحاول أن نصدق بناء على ذلك أن المصريين عندما كانوا يشيدون صرحاً مقدساً كانوا يبدءون ببناء قدس الأقداس ثم الحجرات المحيطة به.

وانهم وفقاً لدرجة الأهمية التى كانوا يعطونها لشىء ما ؛ كانوا يضيفون بالتتابع رواقاً ثم مدخلاً أولياً ثم ثانياً، بل وثالثاً أيضاً ؛ وهذا قطعاً ما ينتج عن مقارنه بناء الصروح المصرية ووصف استرابون، وحتى يختم المؤرخ الجغرافى تعريفه " لمقدمة الهيكل " أو الرواق يضيف قائلاً :

"إن من كل جانب ما يسمى بأجنحته، وهذه التسميه " PTERES " لها معنى متسع للغاية[1] ؛ ففى المعابد يبدو أن الأجنحة تمثل كل ما فى الجوانب سواء كانت أعمدة أو أسوار، وسواء كانت هذه الأعمدة بالداخل أو بالخارج.

وفى أبنية اليونان التى كانت تحيط بها أعمدة منفردة كانت الأجنحة - هى بالأخص - صفوف الأعمدة الموضوعة على جانبى الصرح هى تقوم مقام الأجنحة فى هيئة الطير[2]. إن المعابد المصرية الصغيرة (الماميزى) تشبه تماماً الأبنية اليونانية فى هيئتها.

وإذا كان الموضوع يتعلق هنا بتلك المعابد، فلن يكون هناك صعوبة فى تطبيق كلمة أجنحة. لكن من الواضح أن سترابون لم يستمع إلى الأحاديث عن معابد مصر الكبرى.

والحال أن تلك المعابد تختلف تماماً فى هيئتها عن الصروح اليونانية _ على الأقل _ فيما يتعلق بالرواق.

ففى بعضها تحيط الأعمدة بالحوائط وفى البعض الأخر تحيط الحوائط بالأعمدة. فإذا أردنا تطبيق كلمة أجنحة على الأروقة المصرية ؛ فلن يفلح هذا إلا بالنسبة للحائطين الجانبين اللذين يحيطان بهما.

وإن الحرف " T " الذى يتخذ شكله خريطة المعابد يؤكد لنا هذه النتيجة، وبالفعل فهذا الشكل يمكن أن يمثل من نواحى أخرى هيئة عصفور يبسط أجنحته.

ومن جهة أخرى يبدو أن سترابون أراد أن يزيل أى شك فى إمكانية تطبيق هذه الكلمة، عندما أضاف أن الأجنحة عبارة عن حائطين يرتفعان بنفس ارتفاع المعبد وتفصل بينهما مسافة تزيد عن عرض أساسات المعبد.

ومما لاشك فيه أن استرابون أراد أن يشير بهذه العملية إلى نتوء الرواق من الجهتين من بقية الصرح. لأن الآثار المصرية ترتفع على مصاطب[3] تتحدر من

---

(١) انظر كتاب " فن العمارة " للفيتروف، ترجمة بيرو . صفحة ٦٤ . ملاحظة ١ .

(٢) انظر لوحات فيلة وإدفو ودندرة. مجلد ١ و ٤ .

(٣) لقد وجدنا هذه المصطبة فى معبد دندرة .

فوقها الحوائط الخارجية. فابتداء من هنا تقترب الحوائط الجانبية المتباعدة بعضها عن بعض.

ألم يصف المؤلف هذه الحالة بشكل رائع عندما قال : إن واجهات الأجنحة يقترب بعضها من بعض من خلال خطوط متحدة الاتجاه حتى ارتفاع يصل من خمسين إلى ستين ذراعاً ؟

إن هذا الارتفاع بالرغم من عدم وضوحه فى قول استرابون، يمكن ألا ينطبق على شىء سوى الأروقة ولن تكون هناك جدوى من محاولة إيجاده فى موضع آخر، حتى فى الأعمدة المربعة لأنه فضلاً عن أن هذا الارتفاع لايتناسب مع الأبنية التى يصل ارتفاعها إلى ٥٠ متراً، فإننا نرى بسهولة من خلال ترتيب وتسلسل الوصف ! أن المؤلف قد جاء مسبقا بكل ما يريد أن يقوله عن المداخل، و أنه لا مجال هنا لأن يكون الحديث عن شىء آخر سوى المعبد و رواقه.

وأخيرا وحتى يكمل استرابون وصفه، أضاف أن الرواق مزينة بتماثيل كبيرة مشابهة لتماثيل والأشخاص التى رسمها اليونان من قديم الأزل.

وهذا بالفعل ما نستطيع رؤيته على الحوائط الجانبية و الأروقة، فالأجزاء العلوية منها مزينة بنقوش أحجامها اعتيادية، نرى بها أغلب الأشخاص جالسة، لكن الأجزاء السفلية مزينة بأشخاص واقفة وأحجامها كبيرة جدا.

وعلى أى حال هذا هو ما تحققنا منه فى دندرة، ولم نتمكن من القيام بذلك فى إدفو وإسنا بسبب الرديم.

إن تطابق الوصف مع الأشياء الموجودة وكل الاحتمالات تؤكد جميعها تسمية " مقدمة الهيكل " التى أطلقت على هذا الجزء من المعابد المصرية التى نتأملها لكن إذا كان هناك بعض الشك فسوف يمحيه وجود هذا النقش على المقولة التى بها الأفريز على رواق معبد دندرة.

وبالفعل فهذا النقش يقدم تقريراً عن إهداء الرواق تحت اسم " مقدمة الهيكل "[(١)] وعبر الرواق كدنا نصل إلى المعبد الصغير، وهذه الكلمة التى تعنى إسطبلاً أو حظيرة فى اللغة اليونانية تعبر تماما عما أراد أن يشير إليه المؤلف، لأننا نعلم أنه فى أغلب الأحيان يكون رمز عبادة المصريين حيوانا حيا أو تمثاله.

وكان المعبد مساحته صغيرة، وإذا نظرنا إلى مساقط معابد طيبة وإدفو ودندرة ؛ فسنجد بالفعل أن المعبد ليس كبيرا.

ودائماً ما يكون على شكل مستطيل طوله يساوى ضعف عرضه وهى نسبة يبدو أن المصريين كانوا يميلون إليها ؛ بل إنه من المحتمل أن يكون وصف سترابون للمساحة بأنها صغيرة، يتعلق بهذا الشكل المستطيل.

وإذا أخذنا بالمعنى الذى يدل عليه تركيب هذه الكلمة فسنجد أنه يشير إلى شىء تم تصغيره إلى نسبه الصحيحة، وتعد المعابد خلوات منعزلة وسرية كانت تقام بها خفايا شعائر الديانة المصرية.

ويؤكد ذلك[(٢)] وجود القنوات تحت بلاط هذه المعابد وبالجدران المحيطة بها،وعندما قال استرابون إن المعابد لم تكن منحوتة على الإطلاق أو أن الذهب الذى بها لم يكن يمثل أية رسومات لأشخاص ؛ كان بالطبع مخطئاً، أو أن مصدره لم يكن صحيحا.

وخلال فترة سفره إلى مصر كان الدين فى مراحل قوته، على الرغم من أنه كان قد تجرد من إشراقه وبهائه القديم.

وفى الحقيقة كما يقول هو بذاته[(٣)]، بدلاً من أن نقابل شخصية الكاهن الشهيرة، الذى يهب نفسه لدراسة الفلسفة والعلوم الفلكية، كنا نقابل أشخاصاً لا تعرف عن الدين سوى الطقوس والقرابين، التى يحدثون الأجانب عنها.

---

(١) انظر النقش الموضح فى وصف أبنية معبد دندرة .

(٢) انظر وصف فيلة ومعبد دندرة .

(٣) انظر الأستشهاد رقم ١ فيما سبق .

ولكنه ليس من الثابت أن دخول تلك المعابد كان لايزال محظوراً، لأنه إذا كان سترابون قد دخل فيها كاد أن يتأكد بنفسه أنها تحتوى على تماثيل لأشخاص، كما تحتوى على تماثيل للحيوانات.

وفى بقية الفقرة التى ناقشناها وحللناها لتونا، يتحدث استرابون عن الصروح التى كانت لاتزال فى عين شمس عندما جاب مصر.

والآن وقد تحطمت كلها ؛ لدرجة أننا لا نلمح أى أثر لأساساتها ؛ ورغم ذلك فإن التفاصيل التى يذكرها سترابون عن نوع العمارة التى كانوا عليها تتناسب كثيرا مع صروح طيبة، لدرجة أنه يبدو لنا ملائما أن نبحث عن تلك التفاصيل، وهكذا يوضح المؤلف فكرته(١) : " إننا نرى فى عين شمس صرحا يرتكز على عدد كبير من الأعمدة _ كما هو الحال فى منف - ولكن طريقة بنائه غريبة ؛ لأنه باستثناء هذا العدد الوفير من الأعمدة العالية المتباينة لانلاحظ بالبناء أى لمسة فنية، ولانرى أى رسوم ؛ فهو بالأحرى عمل يشهد بجهود غير مجدية ".

ومن منا لا يتعرف فى هذا الصرح على تلك القاعات الكبيرة المعمدة حيث ترتكز الأسقف على غابات من الأعمدة بعضها يلفت النظر لفخامتها وارتفاعها؟. لكن استرابون يتحدث هنا بلغة الانحياز، من أجل أسلوب بناء وآثار بلاده، إلا أننا لانريد أن ننكر براعة اليونانين، فقد كانوا مقلدين موفقين، وقاموا بإخفاء الأشياء التى اختلسوها من المصريين بمهارة شديدة.

إن الأشياء التى قاموا بتقليدها تعد ابتكارا حقيقيا، وعلينا أن نعتبرها عملاً عبقريا، ولكن فى فن العمارة اليونانية يوجد جمال تغالى فيه سيادة العادات علينا، فهل ينتج عن ذلك أن يتجرد فن العمارة المصرى بالكامل من هذا الجمال ؟، وتلك الأعمدة الشاهقة والعديدة والمرتبة والمزينة التى يبدو أن استرابون يمقتها التى تعبر عن أشياء كثيرة.ألم تحدث لدى المشاهد انطباعات حية لا يمكن مقاومتها ؟

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا القسم .

إن كلتا العمارتين اليونانية والمصرية لها جدارة مستقلة لا تضاهى. واستخدمت وسائل مختلفة لوضع تقاليد لم تكن فى الأصل تقاليدها، لقد تم نقل معبد يونانى بطيبة ومعبد مصرى إلى أثينا، ولم يكن لأى منهما علاقة بالمنشآت والتقاليد والعادات الشعبية.

وحتى نبدى رأياً سليما فى محتوى كتاب مثل هذا، يجب علينا أن ننتبه جيداً للآراء المسبقة التى تفرضها العادة علينا، لأنه ثبت أن العادة لها سيطرة مطلقة على حواسنا بوجه عام، وفى الفنون يظهر أثرها علينا بوجه خاص.

وهذا النوع من الأشياء لا يظهر لنا جيدا إلا من خلال العادة التى نراها بأشكال محددة، وبالنسبة للشىء الذى يشغلنا الآن ؛ نستطيع أن نضيف لما تقوله تجربتنا الخاصة بعد أن تصفحنا ودرسنا خلال ثمانية أشهر متتالية جميع آثار صعيد مصروبعد أن تعودنا إذا جاز التعبير، على فكرة الضخامة والصلابة والروعة، التى توجه عملية تنفيذ الصروح المصرية، قد بلغنا الشيخ عبادة وهى مدينة شيدها الإمبراطور هادريان حيث وجدنا كل ما تبقى هناك على طراز العمارة عند اليونان. وسوف يصعب علينا أن نصف الانطباع المحزن الذى تركته تلك الآثار علينا.

إن هذه الأعمدة الكورنثية ذات الأبعاد المتناسقة، كانت تبدو لنا ضعيفة ونحيلة بعيدة عن أى صلابة، وتاجها الفنى الذى نال الاستحسان بحق كان يبدو لنا وكأنه يكشف عن تعقيد دون أن يكون به أى زخارف وكان يلزمنا بعض الوقت حتى نعود لعاداتنا القديمة وأذواقنا الأولى، وبالتالى فلا ينبغى بعد أن ننسب إلى العمارة المصرية نقص الأناقة أكثر من أن ننسب إلى العمارة اليونانية نقص الصلابة.

إن هذين الأسلوبين فى البناء تتوافر فيهما التقاليد العامة وكل منهما يفى بالغرض الذى أنشىء من أجله فكلاهما نتاج لتأثير المناخ الذى شهد مولدهما وعادات الشعوب التى شهدت مجدهما.

إن العمارة اليونانية تجمع ـ إلى أعلى مستوى ـ بين الأناقة وجمال الأبعاد، أما العمارة المصرية ـ ودون أن تتجرد من بعض هذه الأناقة ـ تدل فى كل مكان على بساطة رفيعة وعظمة تدهش العقل.

وفى الحقيقة يصعب علينا أن نصدق كيف تم إرساء الرأى القائل بأن العمارة المصرية ليست إلا نتاجاً لفن فى مهده، فى حين أنها على النقيض من ذلك ؛ فإنها ثمرة لفن وصل ـ تقريباً ـ إلى حد الكمال بلا شك .

ولن يخطر ببال أحد ـ مهما كان ـ أن يشك فى صلابة الآثار المصرية، لأن هذه الصلابة نفسها_التى تم بالطبع تقديرها وحسابها ـ هى التى تجعلنا حتى يومنا هذا ندين بالإعجاب لهذه الآثار.

وإذا قمنا بمقارنة بين اليونانيين والمصريين من هذه الجهة، فسنجد أن اليونانيون لا يملكون فن التحدى فى إنشاءاتهم بالنسبة إلى عامل الزمن، على العكس بالنسبة إلى العمارة المصرية، التى خضعت لتأثير مناخ ملائم جداً لصيانة الآثار، وقد شيد اليونانيون صروحاً كبيرة ومدناً كاملة ؛ ولكنه لن يجدى اليوم أن نبحث عن آثار ذلك أو نحدد مكانها.

إننا نعلم أن اليونان قد استعاروا علم الأساطير من الديانة المصرية، ولكن كيف لم يتغير خيالهم الحى والمشتعل، وتأثرهم بمناخ جميل من هذه المقتبسات.

وقس على ذلك ما فعلوه بالعمارة المصرية، لكن تفاصيل هذا الموضوع لا تهمنا الآن.

وسوف نلفت النظر فقط إلى أن التباين بين الآثار اليونانية والمصرية يرجع إلى اختلاف المناخ الذى شيدت فيه، وإلى المزاج الخاص للشعوب التى شيدتها.

إن اليونانيين نشروا فى أبنيتهم السحر والأناقة والذوق، فكانوا يملكون الحس فى ذلك إلى أعلى درجة. ويظهر المصريون فى كل مكان صرامة، ففى الأشكال فإنها تبدو وكأنها نتاج ضرورى لطابع حاد بالفطرة مائل إلى الكآبة المبهمة متأثراً بالمناخ لأنه ليس مستحيلاً أن يكون لمناخ وأرض بلد ما تأثير على مزاج سكانه.

وهذا لانراه ملموساً بأى مكان بالعالم مثل مصر. وبالفعل أين سنجده أقل تنوعا فى مظاهر الطبيعة؟

أين سنجد سماء أكثر صفاءً أو أكثر جمالاً على الدوام وخيالاً أكثر جفافاً ويبوسة لا يغيرها الزمن الذى يدمر كل شيء؟

أين سنجد بلداً محاطاً من كل جهة بصحارى أكثر بشاعة ؟

ماذا يوجد أكثر تماثلاً من مواقع مصر ؟

فدائماً ما يكون قرى متشابهة ترتفع على هضاب صناعية محاطة بالنخيل.

وبالرغم من ذلك، تختلف الظاهرة مرة واحدة كل عام، وقت الفيضان فتبدو كل هذه القرى على الأقل بالوجه البحرى كالجزر التى ترتفع وسط بحر عميق.

ولاشك أن المنظر الذى يكون عليه عندئذ مهيباً ورائعاً. فنستسلم أولاً إلى متعة الاستمتاع به، لكن رتابة المنظر تصبح مزعجة فى النهاية، إن القرون لم تغير حالة الأشياء.

وما يحدث حالياً كان يحدث فى أقدم العصور. وإذا كان صحيحاً أن نتيجة لتأثير المناخ فقد أصبح السكان المعاصرون لمصر جادين بالفطرة ومائلين إلى الحزن والكآبة، فنستطيع أن نستنتج نفس الشيء لقدماء المصريين.

هل نستطيع أن نصدق بالفعل أن أسباباً طبيعية بتلك القوة لا تحدث دوماً نفس الانطباعات على نتيجة التفكير ؟

إذا ؛ فليس هناك ما يدهش فى المظهر الحاد للعمارة المصرية.

وهكذا فالآثار المصرية تتميز بطابع خاص يختلف عن طابع الآثار اليونانية، وليس من حقنا على الإطلاق أن نستنتج كما فعل سترابون، أن طريقة بنائهم غريبة[1].

ويقول سترابون إننا لا نرى أية رسوم فى الآثار المصرية. إلا إذا كان لا يريد أن يطلق لقب رسوم على الألوان الملحقة بجميع المناظر.

---

(١) قد تنطبق هذه العبارات على طرق البناء الخالية من الزخارف أوقد تنطبق على طرق البناء الغريبة، إذ أنه من المعروف أن اليونانيين والرومانيين يصفون كل ما هو غريب بالبربرية. ومع ذلك فإن باقى النص يبدو أنه يعلن عن أن عبارات سترابون لا يمكن أن تؤخذ على أنها صحيحة .

فهذا ادعاء لم نر مثله من قبل، لأن بريق وحيوية الألوان التى توجد بالآثار تبهر جميع الأنظار.

وصحيح أن الرسم عند المصريين الذى لا يتم إلا من خلال مزيج من الأصباغ المسطحة الفجة دون ظلال أو تدريج فى الألوان، لا يمثل مطلقاً فناً متقناً، ولكن فى النهاية هو فن فى بداياته، ويدهشنا أن يضرب استرابون صفحاً عنه، ذلك السائح الدقيق والمراقب المتمرس.

الجزء الرابع

مقارنة بين المبانى الرئيسية بطيبة والكرنك بوجه خاص والآثار اليونانية والرومانية والمنشآت الحديثة

مهما كان حرصنا واهتمامنا بوصف الصروح المصرية ؛ قلما نستطيع أن نعتقد أنه من الممكن نقل الفكرة التى أخذناها عن هذه المواقع ؛ إذ أن هناك أشياء لايمكن لرسوم أو لوصف أن يترجمها. وبالطبع لايمكن لشىء أن يحل محل رؤية الآثار التى تزيد من قيمتها آلاف الظروف المحلية. فلا شك أنه بوسع الرسوم الهندسية أن تطلعنا على أبعاد وهيئة وتنظيم بنائها.

ولكنها لا تستطيع أن تعطى أفكاراً كافية عن الإنشاءات من جهة الأناقة والإبهار، ولم نستطع أن نحكم على تلك الرسوم إلا بمقارنتها بمشروعات الرسوم التى صممت على هذه المواقع وكانت دهشتنا بالغة عندما لاحظنا بالمشروعات بعض الخفة فى بناء الصروح التى بدت ثقيلة وخالية من أية أناقة فى الرسوم الهندسية.

وعلينا ألا نعتقد أن هذه النتيجة ترجع فقط إلى المنظور الخطى بل ترجع بالأحرى إلى المنظور الهوائى، الذى تختلف نتائجه بإختلاف المناخ، إلى تناقض الضوء الشديد مع الظلال المجزأة.

إن هذا الذوق الرفيع والسليم والاعتياد على الملاحظة قد جعلا المصريين يقدرون كل هذه الأسباب وينسقون النتائج معها.

ويختلف المصريون فى ذلك عن اليونانيين والرومان الذين لم يهتموا مطلقاً بأبنيتهم عندما نقلوها إلى مصر مما أدى إلى تحول أصرحتهم إلى إنشاءات هزيلة وضعيفة.

وبما أنه لا يوجد فى الطبيعة شىء ذو قياس مطلق وأن العقل الإنسانى لايحكم على الأشياء التى يلاحظها ؛ إلا من خلال نسب معينة فيمكننا أن نكون فكرة صحيحة عن مساحة الأشياء المتشابهة وشأنها عن طريق مقارنتها بعضها وبعض، فيبدو لنا أن نقارن آثار طيبة وبالأخص آثار الكرنك بمبانى أخرى شهيرة حتى لا نترك شيئاً يساعد على معرفة تلك الآثار.

وبالفعل لا يكفى أن نلفت القراء إلى أن جميع معابد مصر القديمة تظهر فى الكتاب على خط بيانى واحد وأن ساحة الكرنك الكبيرة على سبيل المثال تحوى جميع آثار طيبة. وهذه الملاحظة ليس من شأنها أن تذهل الذين لايملكون أى مادة لمقارنة إنشاءات طيبة.

وحتى نصل إلى هدفنا فسوف نقارن أولاً آثار الكرنك بالصروح التى شيدها اليونان والرومان.

وقد تم تقدير هؤلاء منذ النهضة الفنية وكان الناس يسارعون فى طلبهم حتى أصبحوا إذا جاز التعبير كلاسيكيين. فيكونون بذلك جديرين بالدراسة، وعلى الرغم من ذلك ؛ فلسنا نقترح هنا، أن نتناول أسلوب البناء المصرى المقارن بمختلف أساليب البناء الشهيرة، على نطاق واسع سيكون هذا موضوع عمل خاص(١).

أن الآثار اليونانية، بحصر المعنى، تلك التى تم بناؤها تحت حكم بركليس فى الوقت الذى بلغ فيه الذوق الفنى أوجه كثيرة، وعندما كانت أثينا حرة ومزدهرة، لا يمكن مقارنتها مطلقاً من جهة المساحة بآثار مصر.

إن معبد تيزيه العتيق و الصروح التى كانت تنال التقدير من قبل القدماء مثل البروبيلية والبانثيون، لها مساحة ليست بكبيرة. إن هذا الصرح الأخير تم إنشاؤه تقريباً بنفس قياسات المعبد الجنوبى بالكرنك، ويبلغ طول كلاهما ضعف عرضهما.

---

(١) انظر دراستنا العامة عن فن العمارة .

إن الآثار اليونان القديمة، التي يتبقى منها أطلال في بستي، بوسيدونيا سابقاً، والتي ترقى - فيما يبدو - إلى عصر العمارة الجميل حيث لم يكن ذوق اليونان الصارم يسمح بأي زخرفة غير ضرورية، إن هذه الآثار لا تقارن، شأنها في ذلك شأن آثار أثينا، من جهة المساحة بالإنشاءات المصرية.

وفي القرن المزدهر لليونان، أنشأ الأثينيون على مساحات صغيرة معابد ذوقها راقي. لكن أثناء حكم الرومان، شهدت أثينا بناء أروع الصروح التي تتفرد بنقاء تنفيذها وتناسق جميع أجزائها وهي التي تضمه فوق ذلك ذات أبعاداً هائلة. أن معبد الأولمب يذكرنا بأحد أكبر الصروح الرومانية. ولا أحد يعرفه اليوم إلا من خلال الوصف الذي أعطاه له بوسانياس وفيتروف[1]. وفقاً لشهادتهم، كان هذا المعبد موضوعاً في مكان مسور كبير. فكان أحد الآثار التي من الممكن أن تقارن بالآثار المصرية - ومن المؤسف أن السائحين لم يعثروا على بقايا بالمكان تمكننا من عقد المقارنة.

وإذا تركنا أثينا لنمر ببلمير وبعلبك، سنجد أطلالاً كثيرة لآثارها بلغت من الروعة حداً يجعلها تعد آخر جهد للقوى البشرية. قبل أن تشتهر عاصمة مصر القديمة.

ومن منا لم تذهله - عند قراءة قصص السائحين - العجائب التي لاتزال تحويها تلك المدن التي كانت غاية في الازدهار قديماً والتهدم الآن ؟.

إن معبد الشمس الكبير يوجد داخل مكان مسور يبلغ طوله ٢٤٦ متراً وعرضه ٢٢١ متراً، وكان به ٣٦٤ عموداً يبلغ قطر العمود متراً و٤٠ سم[2]، وطوله ١٥ متراً ونصفا[3] وكانت تلك الأعمدة تسند ممراته الطويلة وأروقته الرحبة.

إن المعبد المدمر حالياً، يخلف حطاماً على مساحة يبلغ طولها ٧٠ متراً[4] وعرضها ٤٢ متراً[5]، ويتكون الرواق وأعمدة الواجهة من ٤١ عموداً كلها من الرخام الأبيض ويتجاوز ارتفاعها ١٦ متراً[6].

---

(١) انظر ترجمة بيرو مقدمة الكتاب السابع صفحة ٢١٩ ، والكتاب الثالث صفحة ٧٠ .

(٢) ٤ أقدام و٤ بوصات.

(٣) ٤٨ قدما.

(٤) ٢١٣ قدما.

(٥) ١٣١ قدما.

(٦) ٥٠ قدما.

وليست القياسات الضخمة لتلك الآثار هى التى تثير الدهشة لكن ما يثيرها هى الروعة التى تكسو النقوش والإفاريز والأسقف المزينة التى كانت تمثل الزخارف الثرية التى تزين إطارات الأجزاء المعمارية والأبواب.

ومن جهة الذوق وصفاء الرسوم وتناسق الأبعاد، فليس لدى طيبة نقوشا تضاهى نقوش بلمير. لكنها تتفوق على بلمير باتساع المساحات المنقوشة به فى آثارها المتعددة.

إن معبد الكرنك، فضلاً عن الملحقات التابعة له مباشرة، يبلغ طوله ٣٥٨ متراً[١]، وعرضه ١١٠ أمتار[٢]. وهكذا فهو يتفوق كثيراً على معبد الشمس. ومن جهة أخرى، فما أكبر الاختلاف فى طريقة ملء الفراغات !

كان معبد الشمس يظل وحده كما لو كان معزولاً وسط المكان الرحب أما جدران معبد الكرنك فتحتجز سلسلة من الصروح المتلاصقة، التى لاتترك تقريباً أى فراغ على مساحة ضخمة. إن بلمير تلفت النظر بوجه خاص بممرات الأعمدة الطويلة أحادية الحجر، ونرى أربعة صفوف من هذه الأعمدة تشكل ممرات تتناسب مع الفتحات الثلاث لقوس نصر جميل للغاية.

وتشغل هذه الأعمدة مساحة يبلغ طولها ١٢٢٩ متراً[٣]، حتى تصل إلى مقبرة رائعة، فهى تؤلف أروقة رحبة مزينة بعدد كبير من التماثيل والنقوش التذكارية. ولايقل عدد هذه الأعمدة عن ١٤٥٠ عموداً ولا يتبقى منها الآن سوى ١٢٩ عموداً.

ويستطيع الكرنك أن يقابل ممراته العديدة بتماثيلها بأكبر قدر من الروعة بتلك الممرات الموضوعة واحدة تلو الأخرى والتى تشغل ٢٩٢٥ متراً[٤]، ومنها واحدا فقط يبلغ طوله ٢٠٠٠ متر[٥]، ولا يقل عدد التماثيل به عن ١٦٠٠ تمثال، ويتبقى منه الآن ما يقرب عن ٢٠٠ تمثال .

---

(١) ١٠٤٢ قدما.
(٢) ٣٣٢ قدما.
(٣) ٤٠٠٠ قدما .
(٤) ٨٧٧٥ قدما .
(٥) ٦٠٠٠ قدما.

وتحتوى تلك التماثيل الضخمة على مواد كبيرة. فقد تطلبت دون غيرها من كل أعمدة الأروقة الرحبة فى بلمير جهداً كبيراً للغاية.

وصحيح أن بلمير تبرز بروعة أيضاً أطلالاً آخرى هائلة وأعمدة عديدة من بينها عدد كبير أحادى الحجر لكن الكرنك أيضاً _ الذى ما هو إلا جزء من طيبة - يشمل بقايا أخرى لمعابد وأبواب رائعة وأكثر من ٤٠ تمثالاً ضخماً أحادى الحجر، وببلمير عمودان نصر يبلغ ارتفاعهما ١٩ متراً[١]، أما أعمدة الكرنك الكبيرة فيبلغ ارتفاعها ٢٢ متراً[٢] وهى تؤلف الممرات. وهناك اسباب أخرى تجعلنا نعظم من شأن طيبة.

وإذا حرصنا على إحصاء الآثار الموجودة على أرضها بدلاً من أن نركز على جزء معين من تلك المدينة الشهيرة. وبالفعل، فيوجد بها ما لايقل عن ثمانى مسلات أحادية الحجارة، ومن بينها أربعة لاتزال باقية بأكملها، وكلها ارتفاعها هائل. وكذلك تجد بها ١٧ عموداً مربعاً قياساتها ضخمة و٧٥٠ عموداً تكاد تكون كلها بكر يتساوى قطر بعضها مع قطر عمود تراجان. ونجد حالياً بطيبة ٧٧ تمثالا أحادى الحجر أو يعلن الحطام عن وجودها المؤكد.

وأصغر هذه التماثيل يتجاوز النسب الطبيعية، ويصل ارتفاع أكبرها إلى ١٨ متراً[٣].

ويبلغ محيط الحطام فى بلمير ٥٧٧٢ متراً[٤]، وهو ما يعادل تقريباً محيط حطام الكرنك. لكن كما قلنا من قبل، لم يكن الكرنك سوى جزء من طيبة التى يتراوح محيطها بين ١٤٠٠٠ و ١٥٠٠٠ متر[٥].

إن بلمير، شأنها شأن طيبة، لديها مقابرها التى تتباهى بروعتها. وهى عبارة عن أبراج مربعة تتكون من أربعة أو خمسة طوابق، كلها من الرخام الأبيض ومزينة بزخارف ثرية ووجوه لرجال وسيدات بنقش مجسم.

---

(١) ٦٠ قدما .

(٢) ٧٠ قدما

(٣) ٦٤ قدما

(٤) ١٨٧٥٠ قدما

(٥) انظر الشرح المذكور فى نهاية الفصل .

وهذه الأبراج التى تنتشر فى كل أنحاء الوادى الذى يفضى إلى بلمير، تدل بوضوح على وجود أطلالها الرائعة. وإذا اعتقدنا فى روايات الرحالة، فنجد أن الانطباعات التى تتركها رؤية هذه الآثار كئيبة على الروح.

ولكن هل تتفوق على الانطباعات التى نحس بها عندما ندخل الوادى الغامض ونرى المقابر والآثار القديمة لملوك طيبة هناك ؟

إن هذه المقابر الموجودة تحت الأرض والتى كانت تضم بقايا ملوك أحد أقدم الشعوب الشهيرة هل توحى باهتمام وتأمل أقل من أصرح بلمير الكئيبة ؟.

ومن جهة أخرى، ما أكبر الاختلاف فى نتيجة جهود الشعبين ! إن أكبر مدافن بلمير يبلغ طولها على الأكثر ١٥ متراً[١] وهو ما يعادل تقريباً عرضهما، ويبلغ ارتفاعها ٢٣ متراً [٢]. وأكبر كهوف وادى المقابر لا يقل عمقه عن ١١١ متراً[٣].

وقد اكتشفنا أحد عشر كهفاً من بينها عدد قليل، تختلف قياساته عن هذه القياسات.

إن الظلام الذى يسود هذه المقابر المعتمة وطابعها المبهم الغامض يؤثران بقوة على النفس وتعمل على إظهار تلك القبور أكثر اتساعاً مما هى عليه فى الحقيقة ! إذا تتميز مقابر بلمير بعظمة وأناقة نحتها، وتنفرد مقابر ببان الملوك بتعدد وتنوع لوحاتها. فكل الأسطح بلا استثناء متقنة الصنع وبها نقوش تلمع إلى يومنا هذا بألوانها الساطعة.

ولاشك أن وجود هذا الكم من الروعة من مدينتين شهيرتين يرجع إلى نفس السبب. فكل شىء يدعوإلى الاعتقاد بأن مدينتى بلمير وطيبة قد نشأتا عن التجارة والصناعة، وأنهما قد انصرفا إلى الإتجار بمنتجات الهند الغنية.

---

(١) ما بين ٤٦ و ٤٧ قدما .

(٢) ٧٢ قدما .

(٣) ٣٤٢ قدما.

وإذا كانت طيبة بآثارها أكبر مساحة وعدداً، فهذا لأنها وحدها وبدون منافس قد تمتعت لأطول وقت بهذه التجارة وكانت فى القرون التالية السبب فى عظمة منف التى تبادلتها بالتنافس العديد من مدن سوريا وأخيراً ظهرت ثانية بمصر والأسكندرية، تلك المدينة التى شهد التاريخ أنها تلألأت على مساحة العالم ببريق لم تصل إليه أية مدينة من قبل.

وليس من الممكن أن نذكر اسم بلميــر دون أن يذكرنا بمدينة بعلبك منافستها فى الضخامة والروعة.

ولن نذكر تفاصيل عن هذه المدينة. فيكفى أن نذكر أنها تحتوى على بقايا المعبدين الرائعين اللذان بقياساتهما الضخمة يمثلان أكبر النقوش والزخارف براعة فى بلمير.

إن المعبد الصغير والذى كان محتفظاً بحالته يبلغ طوله ٨٣ متراً وعرضه ٣٧ متراً، وهذه قياسات تضعه فى المقارنة مع معابد مصر الكبرى، من جهة المساحة، وبالأخص معبد الكرنك بالجنوب. يتجاوز ارتفاع الأعمدة بما فيها القاعدة والتاج ١٦ متراً[١]، ولا يتكون جذع أعمدتها إلا من ثلاث قطع.

إن المعبد الكبير الأكثر تهدما يبلغ طوله ٩٦ متراً وعرضه نصف ذلك على الأقل. وبالرغم من كبر هذه القياسات، فهى لا تتفوق على قياسات صروح طيبة الكبيرة.

وبالرغم من ذلك، فإن المكان المسور الذى يحيط بالمعبد، يلفت النظر بمساحته التى يبلغ طولها ٢٩٩ متراً وعرضها ١٣٦ متراً ويبرز لنا بوضوح رواق رحب وفناء كبير مثمن الزوايا، وفناء آخر مستطيل الشكل مزين بالزخارف. ويحوى مجموع تلك الصروح مساحة مشابهة لمساحة معبد الأقصر.

ونرى بها أحجاراً أحجامها هائلة حيث يصل حجم ثلاثة منها، ترتفع إلى عشرة أمتار، إلى ٦٠ متراً ويبلغ حجم الكبرى ٢١ متراً. ويظهر الرحالة دهشة عند رؤيتهم لتلك الأحجار الضخمة الموضوعة على ارتفاع شاهق.

ولكن هل يمكن مقارنة صعوبة وضعها فى أماكنها مع كم الجهد والفن الذى لزم لنقل مسلات الكرنك الضخمة إلى قواعدهم. تلك المسلات ذات القياسات الهائلة أيضاً ؟

وحتى نكمل المقارنة السريعة التى اقترحنا عقدها، يبقى أن نقارن آثار روما القديمة بآثار طيبة. فلا توجد مدينة فى العالم تقريباً يتم تجميلها بصروح بهذا العدد وهذه المساحة. فهى لا تزال تحوى بقايا عديدة من المعابد ومنها معابد جوبيتر ساتور وجوبيتر توتان وأنتومين وفوسنين والشمس والقمر ومعبد السلام الذى شيده فسباسيان.

وبالرغم من ذلك لا يمكن مقارنة كل هذه الآثار إلا مع المعبد الجنوبى بالكرنك من جهة المساحة.

إن روما تحوى أضرحة من نوع آخر تم إنشاؤها على مساحة ضخمة. منها البانثيون والكوليزية والمسارح الخاصة بها ولكن الروعة الحقيقية تظهر لنا فى حمامات الحمة التى شيدها القياصرة.

وواحدة فقط من قاعات حمامات ديوكليسان تبلغ ٥٨ متراً ونصفاً[١]، وعرضها ٢٤ متراً[٢].

ومهما كان حجم هذه القياسات كبيراً، فهى لا تعادل قياسات بهو الكرنك الذى يبلغ طوله ١٠٢ متراً ونصفاً ويبلغ عرضه ٥٢ متراً.

وإذا تأملنا مدينة روما الحديثة وسط الصروح العديدة التى تملأها، فسوف نلحظ أن هناك صرحاً من بينها يفوقها فى الحجم والروعة ألا وهو كنيسة سان بيير التى يبلغ ارتفاع قبتها ١٣٧ متراً[٣] وهو ارتفاع يساوى تقريباً ارتفاع هرم منف الكبير فوق الهضبة المشيد عليها.

إن هذه الكاتدرائية تشغل بمساحتها ٢١٨ متراً ويبلغ عرضها ١٥٥ متراً.

---

(١) ٥٠ قدما .

(٢) ٣٠ قدما.

(٣) ١٨٣ قدما.

ونجد حدوة جواد واسعة واثنين من الزخارف التى تتجه بميل على الواجهة يقومان مقام ممر لهذا الصرح الفخم فتزيد من مساحته كثيراً مما يجعل طولها يصل إلى ٤٩٧ متراً وهو طول يقل عن المسافة التى تفصل بين التماثيل التى تسبق الصرح الغربى لمعبد الكرنك و الشرقى بـ ٣٧ متراً.

وتقدم إيطاليا أيضاً أضرحة كبيرة حديثة نستطيع أن نذكر منها كازرت مشيرين إلى مساحته حيث يبلغ طوله ٢٣١ متراً ويبلغ عرضه نفس القياس تقريباً فمساحته تختلف قليلاً عن مساحة معبد الكرنك.

وفى أسبانيا يجدر بنا أن نشير إلى قصر الأسكوريال وإلى المكان الرحب الذى يشغله، فيبلغ طوله ٢٨٧ متراً ويبلغ عرضه ٢٧١ متراً. وعلينا أن نأخذ فى الأعتبار أنه ليس قصراً يمتد على خط واحد. وأنه سمكه قليل، فهذا الأثر يتكون من عدد كبير من الأقسام الرئيسية. ومن مجموعة أفنية رحبة محاطة بصروح شاهقة.

فعلينا بعد ذلك الوصول إلى فرنسا حتى نجد الآثار التى تلفت النظر لاتساعها، إن قصر فرساى يمثل أحد القصور الملكية الأكثر أهمية، وبداية من قاعة الأوبرا وحتى بستان البرتقال نجد مساحة لا تقل عن ٤١٤ متراً. وتقدم باريس باللوفر والتويلورى معاً أحد أكبر القصور التى تم بناؤها على الإطلاق. وبالفعل، إن واجهة التويلورى يبلغ طولها ٣٢٤ متراً بينما تشغل زخارف اللوفر مساحة تقدر بـ٤٦٥ متراً.

وتبلغ المسافة بين طرفى الصروح ٦٦٩ مترا، وفى الحقيقة إن سمك هذه الإنشاءات ليس كبيرا لكن عندما تمتلىء المساحة الكبيرة التى تحويها هذه الإنشاءات بالآثار فى حيز التنفيذ ستكون لدينا مجموعة تتفوق على معبد الكرنك وبالتالى على جميع الصروح الشهيرة.

نصوص الكتاب

أثينا : منذ ذلك الوقت، هكذا أقول باختصار، فى كل مكان تقريباً بالإضافة إلى مصر، من المسموح أن يعمل بالقانون كليةً لكن لأى هدف أن تقول إنه يوجد هذا القانون المقدس بين سكان مصر ؟

أثينا : هذا فى الواقع ما أسمعه عظيم، على سبيل المثال حتى تدانى، ويعرفون هذا القانون الذى نحن نقول الآن أنه يجب أن يدربوا الشباب فى الجامعات الحديث على الغناء الجيد، وأن يتعلموا من هذه المقدسات : ليس فقط من الرسم أو التماثيل أو من الفنانين ؛ لكن أيضاً أن يخترعوا أشياء أخرى، وعلى ذلك إذا تأملت، فستجد هناك الذين _ منذ عشرة آلاف عام- كانوا يشكلون الرسم بهذه الطريقة. أنا أقول هذا : ليس فقط الأجمل ولا الأسوأ التى يرسمونها اليوم، ولكن الأعظم هو الفن المكتمل.

(كليت: ما تقوله. أفلاطون عن القوانين، كتاب ٢)

ليس فقط هذا الملك بالفعل، ولكن أيضاً الذين حكموا بعد ذلك، نحن قد استقبلنا الكثيرين فالمدينة فائقة الثراء لكى يدرسوا جيداً.

لأنه بالهبات الكثيرة والعظيمة من الفضة والذهب وتعدد التماثيل وتشييد المسلات من الحجر، والتزيين ؛ هكذا تكون المدينة تحت الشمس، لأن واحد من أقدم أربعة معابد وهو الى يبلغ محيطه ١٣ غلوة وارتفاعه ٤٥ ذراعاً، ويبلغ عرضى الحائط ٢٤ قدماً، بذلت فيه جهوداً واهتماماً كبيراً وأصبح من أروع وأعظم الأبنية. وظلت عظمته باقية مدى الحياة.

وقد نهب الفرس الفضة والذهب والأبنوس والحجر على يد قمبيز من معابد مصر.

(ديودور الصقلى تاريخ المكتبة. كتاب ١)

ويوجد بمدينة هليوبوليس معبد مصرى عتيق، وقد قام قمبيز بتدنيسه، هو وغيره من المعابد: فحرق جزءاً منها والبعض الآخر حطمها ثم دمرها.

ويكون بناء المعابد كالآتى : بهو المعابد يكون مبلطاً بالفسيفساء، ويبلغ مقاس الأرضية ٢٤٠ فى ١٢٠ قدماً. ويبلغ طوله ثلاثة أضعاف هذا الرقم.

وتوجد تماثيل ضخمة وأسطورية تتسلسل عن اليمين وعن اليسار بطول المعبد.

كما يوجد بهو يلى الآخر، ولا يكون عدداً محدداً لهذا البهو أو لهذه التماثيل.

والمعبد يستحق ذكره لأنه عظيم ولونه غامق.

لكن المذبح أقل شأناً لأنه لا يحتوى على تماثيل، ولا نرى فيه عمل فنى لأيدى البشر.

ويوجد أيضاً تمثال لمنون الملك العظيم بأبيدوس، وهو مصنوع من حجر صلب.

وكان هناك تيه لمنون، وهو من صنع سكان أبيدوس و طيبة.

ومعابد أخرى تحتوى على أعمدة كثيرة فى ممفيس، وكانت سابقاً أعمدة عظيمة ذات فن راقٍ.

(استرابون، الجغرافيا، كتاب ١٧)

القسم التاسع
وصف أطلال الميدامود
بقلم / جولوا وديفيلييه
مهندسى الطرق والكبارى

عند الخروج من الكرنك من البوابة الشرقية الكبيرة، نجد ممراً مطروقاً فى اتجاه محور المعبد. وهذه الطريق التى نسلكها بشكل مستقيم على مساحة تبلغ ٩٠٠ متر ينعطف بزاوية قائمة ناحية شمال الشمالى الشرقى وبعد أن قطع مسافة تصل إلى ٢٠٠٠ متر، نجد تلاً صغيراً به بقايا بوابة نصفها مدمر[١]، وكان يجب ان تكون مماثلة تماماً لبوابات الكرنك، ويوجد بهذا الموقع غابة صغيرة من النخيل تدل على أنه كان هناك مساكن مؤخراً ولم يتبق منها بالرغم من ذلك أى أثر وبمحاذاة الطريق التى أشرنا اليها لتونا، وعلى متوسط مساحة تصل إلى ٥٠٠ أو ٦٠٠ متر نجد الحقول المزروعة، وتقوم قناة متفرعة من النيل تبعد بضعة كيلومترات عن الأقصر بتوصيل مياه النهر إلى هذه الحقول. فتعطى بعض الحيوية لهذا الجزء من السهل الذى يتسم فى كل مواقعه الأخرى، بمظهر كئيب نتيجة الاهمال المطلق.

والحقل كله تكسوه نباتات برية تشبه القصب وترتفع فى بعض الاماكن حتى تبلغ نصف طول جسم الإنسان.

وإذا تقدمنا لمسافة ٢٠٠٠ متر فى اتجاه الشمال الشرقى، فسنصل إلى احدى هضاب الأنقاض التى تشير دائماً إلى وجود بقايا مكان بمصر كان معموراً بالناس قديماً.

---

(١) لقد أشرنا إلى هذه البوابة على الخريطة العامة لطيبة . انظر الخريطة (١) . المجلد الثانى.

وتشتهر هذه الهضبة فى البلاد باسم " قديم" وهى كلمة عربية تعنى قديماً. وبطرفها الشمالى، نجد قرية مدعمود الصغيرة التى سميت باسم الانقاض.

ويبلغ عرض هذه الهضبة الصناعية ٢٠٠٠ متر، وتمتد فى مساحة شبه دائرية. ويكسوها تلال من القرميد الخام الممزوج ببقايا من الرخام.

فهى توحى ببلبلة عامه شأنها شأن جميع المواقع الأخرى.

ومن المحتمل أن تكون الأنقاض هنا قد تم استغلالها لتقوم مقام سماد للأراضى التى تزرع الذرة.

وحتى نصل مباشرة إلى الإنشاءات الوحيدة الرائعة على هذه الهضبة، علينا أن نبتعد عن الطريق الذى سلكناه بداية من الكرنك ونتجه شمالاً على بعد ٢٠٠ متر، واذا مررنا بعد ذلك من الغرب إلى الشرق وتوغلنا إلى داخل تلال الانقاض، فسنجد أولاً يساراً بقايا جدار يبلغ طوله ٢١ متراً، ثم يعود بزاوية قائمة على مساحة عشرة أمتار. وبالقرب من هذا الجدار نرى مجموعة من الحجارة سطحها العلوى يأخذ شكل مربع يبلغ طول ضلعه متراً ونصفاً.

وتبدو الطريق التى مازلنا نسلكها كما لو كانت واد صغير كونته الأنقاض.

ولا يجب أن نرى هنا بلا شك سوى بقايا لشارع قديم كان يفضى إلى الآثار التى سوف نصفها.

إن كل الحطام المتناثر يميناً ويساراً هو جدران لمنازل.

وعلى بعد ١٩٢ متراً من البناء الذى تحدثنا عنه، نجد الحطام الأول التى يدل على وجود صرح عتيق وهو عبارة عن كوم من الحجارة غير مرتبة ومقلوبة الواحد على الآخر. وكان سيصعب علينا تحديد شكلها الأصلى لو لم تعلمنا كيف نتعرف على هذا النوع من الأطلال. ويجب ان نرى هنا واحداً من الاعمدة المربعة التى تسبق .

وتمتد بقاياه على مساحة طولها ١٢ متراً وعرضها حوالى ٥ أمتار.

فهو موضوع أمام أثر تظل بقاياه موجودة حتى الآن على بعد ٦٠ متراً من هنا.

وقبل أن نصل اليه، نجد عن يمينه أساسات لجدار يصعب علينا تحديد صلته بالإنشاءات المجاورة ولا يرتفع الجزء الكبير من الأثر الرئيسى فوق سطح الأرض. فهو يمتد على مساحة مستطيلة يبلغ طولها ٣٧ متراً ويتراوح عرضها بين ١١ و ١٢ متراً ويتكون من أربعة صفوف من الأعمدة حيث يظهر كل عشرة أعمدة معاً فيبلغ عددها ٥٦ عموداً.

وتتساوى الستائر الحجرية كلها باستثناء الجزء الأوسط الذى يساوى ضعف الباقين.

ومن بين كل الأعمدة التى نرى بقاياها. لا يوجد سوى أربعة كاملة فى الصف الأول ويوجد فوقها عتب وجزء من الإفريز الخاص بها.

ويتألف الجزء الأوسط من عمودين من تلك الاعمدة ونرى به أيضاً أجزاء من الباب الذى كان يسمح بالدخول إلى البناء والذى تحمل قوائمه بقايا بنقوش تمثل قرابين للآلهة.

وتيجان هذه الأعمدة تأخذ شكل أجراس مقلوبة مزينة بأوراق وجزوع لنباتات بلدية. أما تيجان العمودين الآخرين اللذين يرتفعان على يسار الجزء الأوسط فيأخذان شكل براعم اللوتس المقطعة. وهناك احتمال كبير أن يكون هذا التاج هو الذى كان يتوج جميع الأعمدة الأخرى التى لم يتبق منها اليوم سوى أساسات. وهذا هو المكان الذى وجدنا به نوعين من التيجان مجممين فى واجهة واحدة. ويبلغ قطر الأعمدة متراً وسبعة عشر سنتيمتراً وتبلغ المساحة بينها متراً وسبعين سنتيمتراً.

وبالخريطة التى تعرضها اللوحة ٦٨ الجزء الثالث، نجد أنه تم الحرص على تلوين الأعمدة الأربعة التى لا تزال كاملة إلى اليوم، وفى المسافات التى

تفصل بين أعمدة الصف الأول، وقد لاحظنا وجود بقايا للستائر الحجرية، وهذا هو ما علل الترميم الذى قمنا به[1]. وكان يمكن لارتفاع تلك الجدران أن يصل إلى اثنين أو ثلاثة أمتار ومن المحتمل أن يكون قد تم تغطيتها باللوحات والهيروغليفيات المنقوشة، كما هو الحال فى الجدران المماثلة.

وبالجدار الثالث وعلى يسار الجزء الأوسط، قد اكتشفنا بقايا بوابة لكن التهدم الذى ألم بها لم يسمح لنا مطلقاً أن نحدد مدى ارتفاعها.

وربما لم تكن سوى بوابة صغيرة تم شقها فى جدار مثل الذى نراها فى أرمنت وقاو الكبير.

وفى محور الجزء الثالث تقريباً على يسار الجزء الأوسط وعلى بعد ثمانية أمتار[2] من العمود الأخير، نجد كومة كبيرة من الجرانيت واجهاتها مقطعة. وهناك ما يدعو للتصديق بأن قائمة البوابة التى كانت تفضى إلى الحجرة المذكورة كانت تتكون من هذا الجرانيت. وإذا كان الأمر كذلك، فنستطيع أن نفترض بشىء من الصحة أن صفوف الأعمدة كانت تمتد حتى تلك البوابة.

ويصعب تحديد انتماء هذه الأطلال لمعبد أو لقصر إذا كانت رواقاً أو قاعة أعمدة . ولم يتبق اليوم أى من جدران السور.

وبالرغم من ذلك علينا أن نصدق أن تدمير تلك الجدران لا يرجع إلى عهد بعيد. و بوكوك[3] الذى قام بزيارة هذا الموقع منذ عام ١٧٣٧ وحتى عام ١٧٣٩ قد قام بإدراجها بالخريطة التى نشرها[4]فهل من الممكن أن تختفى تلك الجدران منذ هذا العهد ؟.

---

(١) انظر الخريطة ٦٨ ، الشكل ٣ . المجلد الثالث .

(٢) انظر الخريطة رقم ٦٨ الشكلين ١ أو ٢ - المجلد الثالث .

(٣) بوكوك - الذى هذه الأطلال فى عصر لم يكن قد أصابها تلف الأيام بعد - رسم سبعة صفوف من ١٤ عموداً فى الخريطة التى نشرها من قبل . تنظر النسخة الإنجليزية من كتاب " رحلات بوكوك " الذى نشر عام ١٧٤٣ .

(٤) انظر الخريطة رقم ٢٧ - الشكل d - فى كتاب بوكوك .

وما حملنا على التصديق بأن هذه الحجرة كانت بمثابة رواق مكتمل الجوانب والواجهه هو اكتشافنا لبعض الآثار لإنشاءات توجد فى نفس الأرض بين أعمدة الصف الأخير يساراً وهذا ما أوضحناه فى مخطط بناء الأثر. وهذا هو المثال الوحيد الذى تقدمه لنا أصرح مصرية تبدو بهذا الترتيب وهذا إذا تم تأسيس رأينا بشكل كاف.

وقد تم تقليب كل التربة التى ترتفع عليها الأطلال، وتم رفع الأحجار حتى يتم استخدامها فى الغالب فى الإنشاءات الحديثة. ولن نستطيع اكتساب معلومات جديدة عن مكان أو شكل البناء.

ويكون محور الأثر مع الخط الشمالى و الجنوبى زاوية قدرها ٦٠ درجة وبجوارهذه الأطلال أشار بكوك إلى بقايا تمثال أبى الهول لكننا لم نره مطلقاً ومن المحتمل أن يكون قد اختفى بعد مرور هذا الرحالة العالم بهذا المكان.

وعندما عبر السيد جيرار أطلال الميدامود، وجد كومة من الأحجار الجيرية منقوش عليها رأس جوبيتر - آمون.

إن هضبة الأنقاض تحوى العديد من بقايا الأسوار الغائر معظمها. ونرى منها على وجه الخصوص فى الجزء الذى يطل على النيل، حيث يقل ارتفاع التلال.

إن جوار الكرنك وبقايا البوابة التى لا تزال باقية على طريق الكرنك بالميدامود، كل هذا يدعو إلى التصديق بأن الأطلال التى قمنا بوصفها كانت تابعة لطيبة.

وسوف نبحث بالتفصيل هذا الرأى عندما نتحدث عن مساحة وحدود عاصمة مصر القديمة[1].

---

(١) انظر الشرح المقدم فى نهاية الفصل .

الفهرس

مراجعة وتقديم: **منى زهير الشايب**

ترجمة

د. أسامة نبيل

د. أسامة منـدور

د. أسامة يوسف

د. چيهان العيسوى

إشراف

أ.د. فوزية شفيق الصدر

مدير التحرير

حسين البنهاوى

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٩١٣/ ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8739 -9

